تواصل العمل والأمل.!

في شروط حياة عربية بالغة التعقيد والخطورة تصر «**علامات**» على اتصال الجهود وتراكم المنجزات، وتحقيق المزيد من أشكال الحضور الفعال، في مجالات التداول والتواصل المعرفي.. إن غزارة المادة وتنوعها في هذا العدد، لدليل أكيد على أن الإنسان العربي يستحق ما هو أكثر من القلق، على راهنه ومستقبله الحضاري. فالرغبة في المعرفة، رغبة في الحياة الخلاقة، والعمل لإنتاج المزيد من المعلومات والأفكار والأطروحات، ترجمة عملية لتلك الرغبة، ذلك لأن المعرفة المنظمة والمنتظمة وفق منطق العقل العلمي، هي بوابة التقدم الحضاري وطريقه الوحيدة. هذا تحديداً ما يجهله ويتجاهله ممثلو خطابات التخلف المستغرقون في إيديولوجيا مديح الذات وهجاء العالم، وبأصوات عالية، تعزز وهم الطمأنينة لديهم وحدهم!. لا بأس، سيظل الباحث العربي الجاد يعمل ويجتهد حتى وهو يدرك، أن

وضعيته لا تختلف كثيراً عن وضعية أبطال التراجيديات الإغريقية، تلك النماذج الإنسانية التي تجابه تحديات، تتجاوز طاقاتها، لكنها تصر على أداء دورها النبيل.. فمن يبحث عن قبس المعرفة، فكرة نظرية أو قيمة عملية، يفترض أن يعي قبل غيره، أنه اختار طريق التضحية وأن معنى حياته الأهم، لا يتحقق إلا وهو يبحث ويحاور باحثين آخرين مثله.! إننا حقاً سعداء بنشر هذه المواد المعرفية المختلفة المستويات والتوجهات، لكنها كلها أثر لاجتهادات نحترمها ونحتفي بها، فيما نحاول إيصالها إلى قارئ «**علامات**» في مختلف أرجاء الوطن العربي، لنواصل العمل والأمل معاً، لعل شموع المعرفة تخفف من عتمة الطريق، والله من وراء كل جهد وقصد.

معجب الزهراني

الرواية العربية والموقف الثقافي

عبدالله إبراهيم

يحتفى في الأدب العربي الآن بالرواية احتفاء خاصاً إلى درجة اعتبر عصرنا عصر الرواية، وذهب بعض النقاد والروائيين إلى أنها ديوان العرب في هذا الزمن، وهم في كل هذا ليسوا على خطأ؛ فالرواية نوع أدبي انتزع الاهتمام، ونجح خلال مدة وجيزة في الاستئثار بالمكانة الأولى في الآداب العالمية، وذلك لا يعود في رأينا إلى القدرة الهائلة في تطور وسائل السرد فيها فحسب بل إلى القدرات الفائقة في تمثيل المرجعيات الثقافية والنفسية والاجتماعية، وهو أمر فاق الأنواع الأدبية الأخرى، تلك الأنواع التي انحسر دورها، فكفّت إلى درجة بعيدة عن الإسهام في تمثيل التصورات الكبرى عن الذات والآخر، أو تلاشت، ولم يبق لها من ذكر سوى في تاريخ الأدب. والحق فيمكن اعتبار الرواية بنصوصها الأساسية من المرويات الكبرى التي تسهم في صوغ الهويات الثقافية للأمم لما لها من قدرة على تشكيل التصورات العامة عن الشعوب والحقب التاريخية والتحولات التاريخية والثقافية للمجتمعات، فروايات الفروسية الأوروبية علامة رمزية دالة على العصر الذي ظهرت فيه، ورواية القرن التاسع عشر في روسيا وانجلترا وفرنسا تكشف عبر التمثيل السردي الأنساق الثقافية والاجتماعية لتلك المجتمعات خلال تلك الفترة، والرواية العربية في القرن التاسع عشر تمثل الحراك الثقافي العام الذي وقع في الثقافة العربية، بما في ذلك منظومة القيم العامة، والذوق الأدبي السائد، والتصورات الجماعية عن الذات والآخر، كما يتجلى ذلك عند خليل الخوري وفرنسيس مرّاش وسليم البستاني وعلي مبارك وجورجي زيدان والمويلحي.

بدأت الرواية العربية مخاضها العسير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إثر انهيار النسق التقليدي في الثقافة المروية، وتفكّك المرويات السردية القديمة، وانكسار الأسلوب المتصنّع في التعبير، قد انتزعت الآن شرعية كاملة كنوع أدبي يحتل المرتبة الأولى في أدبنا الحديث. ويكشف المسار الصعب لها أنها مرّت في ظروف استثنائية قبل أن تحوز الاعتراف بها بوصفها نوعاً أدبياً مقبولاً. إن رفض الظواهر الأدبية الجديدة والعزوف عنها أمر شائع في الآداب بشكل عام، فمهارات التذوّق التي تصاحب الأشكال الأدبية التقليدية تجد نفسها عاجزة عن تقبّل الأشكال الجديدة، فتقوم برفضها، ويمرّ وقت طويل جداً قبل أن تتأسس ذائقة جديدة تتقبّل الظواهر الأدبية المستحدثة، وهو أمر واجهته الرواية العربية من قبل؛ فقد بيّن باختين كيف أن «النقد في القرنين السابع عشر والثامن عشر لم يسرف بالرواية بوصفها جنساً مستقلاً، بل كان يرجعها إلى الأجناس البلاغية المختلطة، وفي منتصف القرن التاسع عشر ظهر اهتمام واضح بنظرية الرواية بوصفها جنساً أدبياً أساسياً في الأدب الأوروبي»[1] ويرجع ذلك إلى الرأي الشائع الذي يعتبر الخطاب الروائي بيئة غير أدبية، ويفتقر لأي تشييد خاص وأصيل، فلأنهم لم يجدوا في هذا الخطاب الشكل الشعري الخالص (بالمعنى الضيق) الذي كانوا ينتظرونه، فإنهم جرّدوه من كل أهمية أدبية، وجعلوه يبدو، مثلما هو الحال بالنسبة للخطاب المتناول أو العالم، مجرد وسيلة للإبلاغ[2].

لم يذكر باختين من مسوغات رفض الرواية سوى افتقارها للخصائص الأدبية مقارنة بما كان للشعر من خصائص كاملة، لكن تاريخ الأدب الغربي يكشف أن الرواية خاضت صعاباً عديدة، قبل أن تنتزع شرعية وقيمة في تاريخ ذلك الأدب، وقد كشف ثربانتس في كتابه «دون كيخوتة» الكيفية التي تم فيها حرق روايات الفروسية، وموقف رجال

الدين منها، بل إن كتابه أسهم بصورة مباشرة في امتصاص غلواء التخيل في تلك الروايات، ذلك التخيّل غير المحتمل الذي وصف بأنه مفسد لمن يقترب إليه، وكان دوره مهماً، في ظهور الرواية ذات الوقائع المحتملة، فيما بعد، وقد أصاب صاموئيل بنتام إذ قال بأنه لم تظهر رواية فروسية بعد ظهور دون كيخوتة، واعتبر روسكين كتاب ثربانتس «كتاباً قاتلاً» أجهز على الفروسية وآدابها(3).

في سياق ثقافة عقلية ودينية منضبطة ومدرسية تظهر حاجة للتحذير من أهوال التحليلات السردية التي تعبر ضمناً، وعبر سلسلة معقدة عن أحلام كبرى مخبأة، وتطلعات مكبوتة، جرى تهميشها بسبب شيوع التفكير الخطي المنقّى والمستند إلى مرجعيات تقوية نفعية مباشرة تحول دون تحرر المخيلة من أسر البعد المباشر للأشياء، وكان «ديكارت» يعتقد أن المخيلة تشوّش الفكر، وتحول دون أن يباشر العقل عمله بالطريقة الصحيحة، وسنجد بعد قليل أن محمد عبده يقف موقفاً مشابهاً، حينما يحذّر بقوة من الأثر الفادح لكتب الأكاذيب الصرفة التي تتحرك في أفق مشبع بالتخيلات، ويثني على منع نشر كتب الفروسية العربية، وفي مقدمتها السير الشعبية التي صوّرت تخيلياً بطولات الفرسان كعنترة بن شداد، وأبي زيد الهلالي، وسيف بن ذي يزن، والأميرة ذات الهمة، وغيرهم، وهي تشبه روايات الفرسان الأوروبية التي خصها ثربانتس بأكثر من فصل لتحرق فيه، في سياق لا يخلو من السخرية، يقوم به أحد رجال الدين، ومع أن ثربانتس لم يكن رجل دين، كما هو الأمر بالنسبة لمحمد عبده، لكن كتابه مملوء بالقيم المسيحية - الكاثوليكية التي تعد المعيار الفاصل بين الفضائل والرذائل، فيما يعبر محمد عبده مباشرة عن آرائه.

قدّم محمد عبده (1849-1905) في جريدة الوقائع المصرية في 11 مايو 1881 صورة شاملة للكتب التي يتداولها المصريون في الربع الأخير

من القرن التاسع عشر، ورسم خارطة تلك المؤلفات حسب أهميتها بالتدريج، فقال «تنقسم المؤلفات المتداولة في أيدي المصريين إلى أقسام متفاوتة بتفاوت أميال المطالعين سواء كانت هذه الأميال غريزية أو مكتسبة من طوارئ التربية وعوارضها، وهذه الأقسام.. اختلفت في الشهرة والخفاء وكثرة التداول بين يدي الكثير من الناس، وفي منتديات المشتغلين بمطالعتها ومحافلهم الخصوصية والعمومية، فمنها: الكتب النقلية الدينية... ومنها الكتب العقلية الحكمية... ومنها الكتب الأدبية، وهي ما يبحث فيها عن تنوير الأفكار وتهذيب الأخلاق، ومن هذا القليل كتب التاريخ وكتب الأخلاق العقلية، وكتب الرومانيات (وهي المخترعة لمقصد جليل كتعليم الأدب، وبيان أحوال الأمم، والحث على الفضائل، والتنفير من الرذائل) ككتاب كليلة ودمنة، وفاكهة الخلفاء، والمرزبان، والتليماك، والقصة التي تترجم في جريدة الأهرام (= آنذاك) وغيرها من بقية المؤلفات، وهذا القسم كثير التداول في المدن والثغور ويكثر في أبناء وطننا وجود البارعين فيه، المشتغلين بدراسته، العاكفين على مطالعته. ومنها كتب الأكاذيب الصرفة، وهي ما يذكر فيها تاريخ أقوام على غير الواقع وتارة تكون بعبارة سخيفة مخلّة بقوانين اللغة، ومن هذا القبيل كتب أبو زيد وعنتر عبس وإبراهيم بن حسن والظاهر بيبرس، والمشتغلون بهذا القسم أكثر من الكثير، وقد طبعت كتبه عندنا مئات المرات، ونفق سوقها، ولم يكن بين الطبعة والثانية إلا زمن قليل. ومنها كتب الخرافات».

بعد هذا العرض الشامل قام محمد عبده بتفصيل القول في النوعين الأخيرين «كثر طبع الكتب في هذين القسمين حتى انتشرت في سائر جهات القطر، واشتغل بمطالعتها كثير من الأهلين، فإذا شبّ الولد ومالت نفسه إلى المطالعة في الكتب، لم يجد أمامه إلا أصناف هذه الكتب

الكاذبة أو الخرافية، فيجهد نفسه في قراءتها، فيشيب وهي بين يديه، ويموت وهو معتقد لما فيها من الأضاليل، ونجم عن ذلك انغماس الغالب في ظلم الجهالات وانحطاطهم عن درجات الكمالات، وهذا من أضرّ المؤثرات في تأخر البلاد وبقائها في حفر الهمجية والاخشوشان «ثم أثنى على قرار الحكومة المصرية بفرض الرقابة على نشر الكتب الضارة» والحجر على طبع الكتب المضرة بالعقول، المخلة بالآداب، وهي كتب القسمين الأخيرين، فمن الآن وصاعداً لا يرخّص لأية مطبعة أن تطبع من هذه الكتب (كذا) المضرة شيئاً، ومن يتعدّ ذلك يجازى أشد الجزاء، وستؤخذ الاحتياطات اللازمة لمنع الاختلاس في هذا الشأن، فعلى الذين يميلون إلى مطالعة مثل هذه الكتب لتسلية النفس، وترويح الخاطر، أن يستعيضوها بغيرها من الكتب المفيدة الصحيحة، فمن كانت رغبته متجهة إلى كتب أبو زيد وما معها من الكتب كعنتر عبيس وغيرها أن يستبدلها (كذا) بكتب التاريخ الصحيحة «وختم عبده حديثه بالتأكيد على وجوب أن يترك كل عاقل هذه الكتب الخرافية، ويتباعد منها على قدر الإمكان، وأن يشغل أوقاته بمطالعة الكتب الحقة ككتب الديانة المطهرة، وكتب الأخلاق والفضائل، وتهذيب الأخلاق، وكتب التواريخ الصحيحة، وكتب العلوم الحقيقية»(4).

يمارس محمد عبده دوراً إصلاحياً، وكل مصلح يجد نفسه موزعاً بين مهمتين، أولاهما تشخيص الحالة المطلوب إصلاحها، وثانيتهما اقتراح الاصطلاح، وضمن المهمة الأولى قدّم عبده جرداً موسعاً للكتب الشائعة في عصره، وراح يصنّف تلك الكتب، طبقاً لمنظوره كمصلح ديني، يوجّهه المغزى الأخلاقي والقيمي للكتب، وقد وجد أن التخلف والهمجية في بلاده متصل بشيوع كتب الأكاذيب الصرفة وكتب الخرافات، وضمن الثانية وجد أن وزارة الداخلية المصرية بمنع طبع تلك الكتب، إنما تسهم في إصلاح

المجتمع، واقترح أن تحل كتب محل أخرى، وبخاصة لأولئك الذين أدمنوا قراءة كتب الأكاذيب والخرافات، وقد وجد أن كتب الأكاذيب الصرفة تسبب ضرراً بالغاً من ناحيتين، أولاهما إغراقها في التخيّل إلى درجة أنها تذكر أقواماً على غير الواقع وثانيتهما، خروجها علي الطبع اللغوي السليم، فعباراتها «سخيفة مخلّة بقوانين اللغة» وتضافر هذين السببين يعتبر كافياً في نظر المصلح لمحق هذا النمط من الكتب، وهو موقف يماثل موقف رجل الدين، الخارق للكتب في «دون كيخوته» ففي الحالتين نجد تضامناً بينهما للحفاظ على نسق من القيم التعبيرية واللغوية، فالفكر المستقيم لا يتقبل المجازات السردية الكبرى، ولا يتمكن من تفسير الشطحات في تلافيفها، ويرتعد فرقاً من فكرة الخروج على النمط الشائع من الثقافة المتعالمة التي تجهز الإنسان بنظام متكامل من الأجوبة النسقية المنمّطة التي ينبغي له ألاّ يحيد عنها وإلا وقع في المحذور، وسنجد فيما سيأتي أن موقف محمد عبده يستمد شرعيته من تراث مدرسي عريق في التحذير من المرويات السردية التي تنهض على عنصر التخيّل.

يكشف موقف محمد عبده أيضاً ضآلة معرفته بالرواية (الرومانيات)، لكنه يظهر منصفاً لها بالإجمال حينما رآها تخترع لمقصد جليل كتعليم الأدب، وبيان أحوال الأمم، والحث على الفضائل، والتنفير من الرذائل، فقد اهتم بالجانب الاعتباري، ولم يجد إلا رواية «فينيلون» التي عرّبها الطهطاوي بعنوان «مواقع الأفلاك في وقائع تليماك» ونشرها في............. ذكر اسمها، ثم رواية الانتقام لمؤلفها الفرنسي بيير زاكون، وقد عرّبها أديب إسحاق وسليم النقاش، وأضاف إليها كليلة ودمنة وبعض قصص الحيوان. ومن المعروف أن الطهطاوي ترجم رواية فنيليون كونها تستجيب للمعايير الأخلاقية والاعتبارية السائدة آنذاك، وبخاصة تماثلها مع مقامات الحريري، كما جاء في مقدمة الطهطاوي

لها[5]. ومع أنه كشف عن متابعة شاملة لكتب الأكاذيب الصرفة التي طبعت في مصر على زمنه مئات المرات، لكنه اكتفى بذكر بضع روايات وحسب، مركزاً على البعد الاعتباري.

عاضد محمد عبده قرار الداخلية المصرية بمنع نشر كتب الأكاذيب الصرفة والخرافات، وأثنى عليه، ولا ينتظر من مصلح أكثر أو أقل من هذا، فهو لا يهتم بتفاصيل العقد الضمني بين المتلقي وتلك الكتب، ذلك العقد الذي يتفق فيه الطرفان على العمل في ميدان خارج الواقع، وبعيد عن الصدق بدلالته الأخلاقية، فالعقد السردي لا يحتمل تفسيراً مباشراً نرتّب عليه مضار أخلاقية؛ لأن الآثار الأدبية تقوم بتمثيل شفاف لمرجعيات بعيداً عن الضوابط والمعايير التي يريدها مصلح ديني مثل محمد عبده، ولكن هذا لا يعني انزلاقه إلى سوء التفسير، فالواقع أن الفيصل في حكمه هو الفائدة والفضيلة، والكتب النقلية الدينية والكتب العقلية الحكمية، وبعض الكتب الأدبية تحقق، من وجهة نظره ذلك، فيما لا تقوم كتب الأكاذيب الصرفة والخرافات فقط بعدم تحقيق ذلك، إنما تحول دونها بشيوعها، وقدرتها على جذب اهتمام القرّاء، وحسبما ورد في سياق حديثه، أنها كانت طبعت مئات المرات، ولم يكن بين الطبعة والثانية إلا زمن قليل، وسوقها رائجة. ومع أنه ترفّق بالروايات الاعتبارية القليلة التي أشار عليها، لكن حكمه على كتب الخرافات والأكاذيب الصرفة شمل هذا الفن الجديد الذي ترعرع في أحضانها، إذ سرعان ما نلمس عزوفاً في الأوساط الثقافية الرسمية عن هذه المؤلفات، وقد أسهم كبار كتاب الرواية في ذلك، كما سيتضح ذلك في سياق هذا التحليل.

أصبحت الرواية، شأنها شأن أي فن جديد، مثار سخرية في الأوساط الثقافية، والدينية والفكرية والسياسية في القرن التاسع عشر وشطر من القرن العشرين، وكان مسارها شاقاً وسط معارضة من تلك

الأوساط. فالمنظور الأخلاقي، والبحث عن المطابقة بين محتوى النص والوقائع الخارجية، وتجنّب شحن الأحاسيس، والابتعاد عن المبالغة، واشتراط النفع العام والمباشر في النصوص، كانت من الشروط الأساسية للتلقي الذي أرادته الثقافة الرسمية آنذاك. ولهذا فإن التردد كان يغالب المشتغلين في ميدان الأدب عموماً، والرواية خصوصاً، فيما يتصل بإعلان انتمائهم إلى هذا الفن الجديد، وهو أمر ظل يتكرر مدة طويلة. فالأسماء الوهمية التي يتقنّع بها الكتاب العرب رجالاً ونساء - وبخاصة النساء - تؤكد أن نظرة مشوبة بالشك والحذر وعدم الاحترام لازمت طويلاً كل الفنون التحليلية في الثقافة العربية الحديثة، منها: الرواية والمسرح والسينما والفن التشكيلي.

استند الموقف العام الذي اتخذته الثقافة الرسمية من الرواية إلى التمييز القديم والشائع في تاريخ الأدب العربي بين قصص الخاصة وقصص العامة، فقد أنيطت بالأولى مهمة اعتبارية وعظية، كما وجدنا في توقير محمد عبده لكتاب كليلة ودمنة، ووقائع تليماك، فيما خصّت الثانية بالتسلية، ومثالها المرويات السردية الشعبية والخرافية؛ لأنها موجّهة إلى العامة التي تظهر ميلاً واضحاً للتعلق بالخرافات، كما يقول البيروني[6]، وقد اعتبر الليث بن سعد قصص العامة مكروهاً لمن فعله ولمن استمع إليه[7]. وجدير بالذكر أن هذا الموقف المتأصّل في الثقافة العربية القديمة ظل يتصلب ويتنامى على الرغم من شيوع هذا النمط من القصص، وبخاصة في القرن التاسع عشر إذ طبعت كتب السير والخرافات والحكايات العجيبة، كما رأينا ذلك في كلام محمد عبده، وترجمت مئات النصوص الروائية التي يمكن بسهولة إدراجها، حسب منظور الثقافة الرسمية، في إطار القصص الشعبي العامي فكتاب «ألف ليلة وليلة» الذي مازال إلى الآن مثار سخط الأوساط الثقافية الرسمية، لم يتغير

الموقف منه خلال أكثر من عشرة قرون منذ أن وصفه ابن النديم، بأنه «كتاب غث بارد الحديث»[8] إلى قسطاكي الحمصي الذي قال بأن «في الكتاب من الفحش والإقدام على الرذيلة ما يجب أن يمحى خياله من كل بيت يحصنه أهله بأدب النفس»[9].

الخوف من الحب، وتصوير أوضاعه، هو الذي دفع بيعقوب صرّوف إلى التحذير من ضرر الروايات، في مقالة نشرها في عام 1882 بعنوان «ضرر الروايات والأشعار الحبية»[10] ولم يكن موقفه رادعاً، كما ظهر في موقف عبده، فقد قلّل من الضرر، ويمكن تفسير ذلك بقربه من عالم الرواية والمسرح، ولكنه عاد بعد مرور نحو عشر سنوات ونشر في عدد نوفمبر من المقتطف لعام 1891 جواباً عن سؤال بخصوص الحكايات الخرافية، فكان جوابه «في قراءتها شيء من التسلية، ولكن فيها مضار كثيرة؛ لأنها مشحونة بالأوهام والخرافات وحوادث الحب والغرام»[11]. ولم يقف الأمر عند هذا الحد، إنما مضى صرّوف في بيان مضار قراءة الروايات ومنافعها «من الروايات ما قراءته مفيدة جداً، وهو القليل، ومنها ما قراءته كثيرة الضرر، وهو الغالب، وأكثر الروايات التي ترجمت إلى العربية من النوع الثاني، ولذلك كان الضرر من قراءة الروايات أكثر من النفع. وهذا لا ينحصر في الروايات العربية، سواء كانت موضوعة أو مترجمة، بل يتناول الروايات الإفرنجية على أنواعها، فلا تجد رواية تفيد قراءتها حتى تجد عشر روايات تضر قراءتها» ومن الواضح أن المنظور الإصلاحي - الأخلاقي هو المتحكم في تقويم الرواية، بدليل أنه يكرر الحديث عن «الضرر» و«النفع» من القراءة، واستأنف يبين طبيعة ذلك الضرر، ومن ذلك «أن تكون الرواية نفسها منحطّة، أو تكون مما يهيج العواطف، ويقوّي الميل إلى الشهوات، وذكر أن ذلك يكثر في الروايات الفرنسية» وهذه الروايات يجب الامتناع عن قراءتها مطلقاً، ولا يليق

بوالد أو والدة أن يدعا أولادهما يقرؤون رواية من غير أن يكونا قد قرآها، وعرفا ألاّ ضرر من قراءتها، وأضاف وجهاً آخر للضرر «إذا كانت الرواية خالية من كل ما تضرّ قراءته يبقى ضرر آخر إذا قرئت بسرعة من غير تدقيق في معانيها؛ لأن القراءة لمجرد التسلية يضيع بها الوقت سدى، وتضعف بها الذاكرة أو قوة الحفظ» وعرّج أخيراً على الروايات النافعة، وهي عنده الحسنة الإنشاء، والمتضمنة المعاني الجليلة، والتي كتبها مؤلف مشهور، وتتصف بالسبك، وهذه ينبغي أن تُقرأ بإمعان وأكثر من مرة «ولا شبهة في أن قراءة واحدة من هذا القبيل قد تؤثّر في تهذيب الأخلاق أكثر من كثير من الكتب الأدبية، وكثيراً ما يحصل الإنسان على ملكة الإنشاء الصحيح من قراءة رواية أدبية حسنة السبك، وتكريرها بالقراءة حتى يصير أسلوبها ملكاً فيه»(12). مخاطر قراءة الروايات كثيرة؛ فهي مملوءة بالأوهام والخرافات، وحوادثها مشحونة بالحب والغرام، وهي منحطّة، تهيّج العواطف، وتقوّي الميل إلى الشهوات، وأخيراً فهي تضيع الوقت، ولا تنشّط الذاكرة. وهي أسباب كافية للحذر منها، والعزوف عنها. وبالمقابل لابد من الانصراف إلى ما هو مفيد مثمر، وتلك هي الروايات الاعتبارية المفيدة المسبوكة بجودة وإتقان.

ظل التوجس قائماً، بدرجة أو بأخرى تجاه الأدب التخيلي الذي تخفض قيمته من منظور الثقافة القائمة على التحليل والاستنتاج ورصد الحقائق وتعليلها، على أن الأمر يزداد التباساً إذا تعلق بالروائيين أنفسهم الذين يمارسون كتابة الرواية، ويحذرون في الوقت نفسه من أضرارها، وهو ما وجدنا مثالاً عليه عند صرّوف، الذي ركّز على البعد الأخلاقي للرواية، وجرّدها من أية قيمة سوى القيمة التعليمية الخاصة بتنمية الأسلوب الإنشائي. وبمقدار تعلق الأمر بالموقف المناهض للرواية، أو في الأقل المتشكّك في أهميتها ودورها، أكد محمد يوسف نجم أن كتابها كانوا

معرّضين للاحتقار، وخفض القيمة الاجتماعية، وكانوا يعدون «فئة متخلّفة من ذوي المواهب الهزيلة»[13].

كانت الرواية العربية في القرن التاسع ظاهرة أدبية خلافية، ففيما تقبّلها الرأي العام الذي يمثله عامة القرّاء، حلّت في ذاكرته محل المرويات السردية، أو قامت بوظيفة أساسية من وظائفها، وهي تلبية حاجات التلقي، وقفت ضدها الأوساط المشبعة بالثقافة التقليدية، ومنها الثقافة الدينية التي عرفت بموقف واضح تجاه الآداب التخيلية، منذ فترة طويلة، وفي كل مرة يثار فيها موضوع الرواية تأليفاً أو تعريباً ينشط الحس الأخلاقي الذي يرى في الرواية أدباً حسياً يسهم في تدمير القيم الاجتماعية.

يفحص لويس شيخو المطبوعات الشائعة في مطلع القرن العشرين، ومن بينها تستأثر بأحكامه الروايات «التي يعربونها عن اللغات الأوروبية، ومعظمها ضرره أكبر من نفعه لما يغلب عليها من وصف الحوادث الغرامية، وتهيج الشهوات الباطلة، ومنها قسم آخر أخلاقي اجتماعي سياسي هو أيضاً منقول عن كتاب الغرب، بينه الغث والسمين، فينشرون آداب الفرنج دون الاحتياط اللازم، إذ ليس كل أحوال أوروبا تصلح لأهل الشرق»[14] وهو موقف سبق أن مرّ بنا مع محمد عبده ويعقوب صرّوف، ولم يدّخر الأب شيخو من وسعه شيئاً إلا ووظفه من أجل اجتثاث الظاهرة التخيلية رواية ومسرحاً، وقد استاء لما أن جمعت ونشرت الآثار المسرحية لرائد المسرح مارون النقاش، الذي «عرّب عدة روايات (= مسرحيات) وسعى بتشخيصها (= تمثيلها) وكان أول من مهد الطريق لهذا الصنف من الملاهي في هذه البلاد، وقد طبع بعد وفاته أخوه نقولا المحامي الشهير قسماً من رواياته في كتاب سماه «إرزة لبنان» يحتوي روايات البخيل والمغفّل والحسود، وحذا فيها مارون حذو الراوية

(= المسرحي) موليار الفرنسي، وأودعها كثيراً من العادات الشرقية، وجاراه في عمله أخوه نقولا المذكور وسليم ابن أخيه خليل فراجت بذلك سوق الروايات، وياليتها كسدت مع كثرة مضارها، وقلة من يراعون فيها الآداب الصالحة»[15].

بدأت الرواية تجتذب الاهتمام، فوجد فيها أوصياء الثقافة التقليدية منافساً للكتب المتداولة، كما تبيّن لنا مع محمد عبده، وربما عزفوا عن الكتب، فقد أشار فتحي زغلول في مقدمته لترجمة كتاب «سر تقدم الإنجليز السكسونيين» الذي صدر في عام 1899 إلى ابتعاد القرّاء عن الكتب الجادة بسبب التخلّف الذي أمات حب الاستطلاع، وهذا «هو السبب في الإقبال على مطالعة القصص والخرافات والتهافت على اقتناء التافه من المؤلفات، والتسابق إلى حفظ كتب المجون والروايات»[16]. وذلك أمر ينبغي توقّع حدوثه، فالآداب الجديدة التي تنشأ في سياق ثقافي مختلف تدفع إلى الوراء بتلك التي تضفي على السياق القديم شرعيته، فالاحتجاج عليها هو احتجاج على ثقافة مختلفة.

لم يقتصر الأمر على هذه المواقف العامة، إنما كشف الكتّاب أنفسهم عن حيرة في خياراتهم بين ممارسة كتابة الرواية، والخوف من أن يوصموا بأنهم روائيون، فقد كان المويلحي في كتابه «حديث عيسى بن هشام» يشعر، كما يقول علي الراعي «بشيء غير قليل من الاستحياء للجوئه إلى استخدام الخيال في بذل النصح؛ لأن هذه لم تكن في أيامه طريقة الناس الشرفاء المحترمين» وهو الأمر الذي جعله يلجأ إلى تغطية كتابه بكثير من الأقوال المأثورة والمقدمات ليسوّغ ذلك، لكنه لم ينج أبداً من الاستهجان بعمله، فظهر «بعض المشفقين على سمعة آل المويلحي ذهبوا إلى والد محمد المويلحي وشكوا له أن ابنه يسير في طريق لا تحمد مغبة المضي فيه بإنشاء كتاب يجري مجرى أدب العوام»[17]. هذا

الانشقاق العام في النسق الثقافي يولّد رفضاً وقبولاً مزدوجين، رفضاً لكل جديد باعتباره خطراً يستهدف الذاكرة الثقافية والقيم السائدة وما يتصل بها، وقبولاً متردّداً للجديد بوصفه تعبيراً مغايراً عن المستجدات الحاصلة في الواقع. وفي هذه الحالة تنشطر الآراء بين رافض ومؤيّد، ونحسب أن المرحلة الانتقالية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والعقود الأولى من القرن العشرين كانت من التأثير بحيث أن تركت بصماتها على الجميع دون استثناء، فليس حرّاس الثقافة التقليدية هم وحدهم الذين رصدوا بتخوّف آثار الظاهرة الروائية، وتوجّسوا منها، إنما أسهم الروائيون بذلك أيضاً.

خص محمد حسين هيكل الطبعة الثالثة من روايته «زينب» بمقدمة توضيحية كشف فيها الملابسات التي رافقت نشر الرواية أول مرة في عام 1914، ومما جاء فيها المقطع الآتي الذي يلقي الضوء على كيفية تلقي الأوساط الثقافية الرسمية لفن الرواية «نشرت هذه القصة للمرة الأولى سنة 1914 على أنها بقلم مصري فلاح، نشرتها بعد تردد غير قليل في نشرها وفي وضع اسمي عليها... وكنت فخوراً بها حين كتابتها، وبعد إتمامها، معتقداً أني فتحت بها في الأدب المصري فتحاً جديداً، وظل ذلك رأيي فيها طوال مدة وجودي طالباً للحصول على دكتوراه الحقوق بباريس، فلما عدت إلى مصر منتصف سنة 1912، ثم لما بدأت أشتغل بالمحاماة في الشهر الأخير من تلك السنة، بدأت أتردّد في النشر، وكنت كلّما مضى شهر في عملي الجديد ازددت تردّداً، خشية ما قد تجني صفة الكاتب القصصي على اسم المحامي، ولكن حبّي الفتي لهذه الثمرة من ثمرات الشباب انتهى بالتغلب على ترددي، ودفع بي لأقدم الرواية إلى مطبعة «الجريدة» كي تنشرها، وإن أرجأت نشر اسم الرواية ومؤلفها وإهدائها إلى ما بعد الفراغ من طبعها، واستغرق الطبع أشهراً غلبت فيها

صفة المحامي ما سواها. وجعلتني لذلك أكتفي بوضع كلمتي «مصري فلاح» بديلاً من اسمي»(18).

يفضح هيكل هيمنة الثقافة السائدة في إقصاء ما لا يوافق تصوراتها، ويفضح في الوقت نفسه الموقف الامتثالي للكاتب الذي لا طاقة له في معارضة تلك الثقافة، حتى لو تعلّق الأمر بشيء يراه صحيحاً، فهو يؤكد أنه كان فخوراً بروايته حين كان يكتبها وبعد أن أتمها، إلى درجة اعتقد فيها أنه فتح في الأدب المصري فتحاً جديداً، ومن المؤكد أن ثمة رغبة جامحة في نشر هذه الرواية تحايث ذلك الإحساس بالفخر، وهي رغبة طبيعية ومشروعة تلازم كل كاتب يرى في كتابته شيئاً جديداً، وكان هيكل يرى أنه قدّم صوراً من الحياة الريفية المصرية، «لم يسبق الكتّاب إلى وصفها» إلا أن تلك الرغبة وجدت نفسها في تعارض مباشر مع الثقافة السائدة التي تنظر للمؤلف بوصفه محامياً وحاملاً لدكتوراه الحقوق من باريس، وما أن انغمر هيكل في عمله الحقوقي إلا واندرج في نسق الثقافة السائدة التي تريد منه قول الحق وليس الانشغال بالأكاذيب الصرفة، فغلبة الأخيرة سوف تصرف الآخرين عنه. لا يصح لمنّ يعمل في ميدان الحق، ويحمل أعلى شهادة جامعية فيه أن يتورط في اختلاق الأكاذيب.

لم تكن الثقافة السائدة قادرة على تمييز نظامين ثقافيين متوازيين يمكن لـ «هيكل» وغيره أن ينخرط فيهما معاً «المعرفة» و«الإبداع الأدبي» دون أن يتصادما فيما بينهما ونزولاً عند قوة الالتباس هذه، وانصياعاً لسوء الفهم القائم في صلب منظور الثقافة السائدة لقضية الإبداع الأدبي فضّل هيكل أن يتمثل لتلك الثقافة، ويتنكّر لما كان يفتخر به، ولما يعتقد أنه فتح جديد في الأدب، ولما لم يُسبق إليه، وذلك خشية ما قد تجني صفة الكاتب القصصي على اسم المحامي. وقد أشار محمود

تيمور إلى أن «هيكل» لم يجاهر باسمه في ذلك العهد، ترفعاً عن أن يعده أدباء عصره راوية «حواديت» و«فكاهات»[19].

يتصل كل هذا بضغوط الثقافة السائدة، وبوجه خاص المكانة الاعتبارية لهيكل بوصفه فاعلاً اجتماعياً في ميدان الحقوق، ولهذا فحينما وجد نفسه في مفترق طرق بين ما يريده هو وما يريده الآخرون له، أقصى الجانب الذاتي وغلّب عليه الموضوعي. أفضى الصراع - في مثال هيكل - إلى نصر الجانب الموضوعي، وبالتالي لاقى ذلك تجاوباً داخلياً في نفسه، فظهر هيكل الحقوقي والسياسي والصحفي والكاتب الموسوعي في مجال الدين والحقوق والسياسة، وغاب هيكل المبدع إلا من طيف شفاف وشبه متوار، مثلته «زينب» ولم تكشّفه أبداً رواية «هكذا خلقت» التي أصدرها في أخريات أيامه.

إن مثال هيكل يفضح انتصار الثقافة السائدة، والاستجابة لضغوطها، على عكس ما سوف نراه في مثال نجيب محفوظ الذي قاوم تلك الثقافة، واخترق تصوراتها، وعلى الرغم من أن التجربة الروائية لنجيب محفوظ في عمومها، لم تضع نفسها في تعارض مع نسق الثقافة السائدة، إلا في حالات محدودة جداً، منها رواية «أولاد حارتنا» على اعتبار أنها تجربة تخيلية، فإنها وفّقت في عدم الانصياع لها، ولكن دون الاصطدام بها في الوقت نفسه إلا في حدود ضيقة؛ ذلك أن التمثيل السردي في التجربة الروائية لمحفوظ كان شفافاً، ودائماً كان يلجأ لاعتبار نماذجه الأساسية من الوسط الثقافي السائد، سواء ما يخص الشخصيات أو المواقف أو الأفكار، ويدرجها في سياق منظومة من القيم الأخلاقية المؤيدة ضمناً من أخلاقيات الثقافة السائدة، وكأن ثمة تواطؤاً سرياً بين الاثنين. ومع الأخذ بفارقين أساسيين بين هيكل ومحفوظ وهما فارق «الزمن» وقوة «التجربة الإبداعية وزخمها وتماسكها» يتضح السبب وراء

فشل هيكل ونجاح محفوظ. وهما فشل ونجاح لا يحملان هنا أية دلالة تتصل بحكم قيمة تجاههما، إنما يراد من ذلك فقط بيان الاستراتيجية الصارمة التي تتبعها الثقافة السائدة في إقصاء البعد التخيلي للتجربة الإنسانية، والامتثال لها، كما في حالة هيكل، والاستراتيجية المضادة التي يمكن اتباعها، لوضع البعد التخيلي للتجربة الإنسانية في موقع معترف به، كما في حالة نجيب محفوظ الذي يكشف هو الآخر نوع المصادرة التي كانت تمارسها الثقافة السائدة في مطلع الثلاثينات من القرن العشرين، فيقول «لم تكن البيئة تهتم بالأدب، وكانت تهتم بالسياسة، وبالنسبة للفن والأدب لم تكن تهتم بهما اهتماماً جوهرياً، حتى وإن أعجبت ببعض المشتغلين بالفن والأدب، فهو إعجاب ربما كان أعلى درجة أو درجتين من إعجابهما بلاعب سيرك، لدرجة أنه يمكن القول أنها كانت بيئة تحب الفن ولكنها لا تحترمه، ولهذا تعودت لمدة كبيرة أن أتستر على عملي الأدبي حتى وأنا موظف، فقد تخرجت في كلية الآداب قسم الفلسفة عام 1934، وحتى لا أعرض نفسي للسخرية، كنت أنكر أمام زملائي الموظفين أنني كاتب تلك القصص التي تنشر لي في مجلتي الرواية والرسالة خوفاً على سمعتي»[20].

كان محفوظ يخفي اسمه الحقيقي بسبب النظرة الدونية للأدب الروائي[21]. هذه النظرة المشوبة بالانتقاص وخفض القيمة تنشأ في مجتمعات لا تعرف الاختلاف، ولم تتدرّب عليه، فتقوم بتأثيم كل مجدد باعتباره مهدداً للقيم الثابتة. فالكاتب، كما صوّره نجيب محفوظ قد يكون مثيراً للفضول حاله حال بهلوان السيرك، لكنه لن ينتزع أبداً تقديراً جدياً، ويعود ذلك إلى الرؤية الضبابية للأعمال الأدبية المجازية التي لا تقارب موضوعاتها مباشرة، إنما تلتف حوله في نوع من التمثيل والإيحاء والترميز، الأمر الذي لا يستثير المخيلة التقليدية التي تدرّبت على التلقين

المدرسي للمعارف المباشرة كائناً ما كانت، فتلجأ الذاكرة التقليدية إلى المقارنات التفاضلية بين ما استقر ورسخ فيها وما طرأ، وتنحاز فوراً للأول على حساب الثاني.

تبدو مشكلة «نجيب محفوظ» أكثر تعقيداً من مشكلة «هيكل» ومع أن ثمة عقدين ونيّف من السنين قد مرا على ما كان «هيكل» يعانيه، وقد تغيرت كثير من الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية. فصورة المشتغل في مجال الأدب تماثل صورة «المهرج» أو «البهلوان» قد تثير الإعجاب، لكن لا يقبل أحد أن يكون مهرجاً، وبإزاء مفارقة مثل هذه، كان نجيب محفوظ ينكر - فيما كان هيكل يتنكّر - أن تكون القصص المنشورة باسمه عائدة له، إنه بخلاف هيكل الذي اختار قناعاً رمزياً يتخفّى خلفه للاحتيال على الثقافة السائدة، كان ينكر أن يكون هو المقصود، فتماثل الأسماء أمر شائع، وبما أنه لا يليق بموظف حامل لشهادة جامعية في الفلسفة أن يكون «مهرجاً» فقد لجأ إلى الإنكار للحفاظ على سمعته.

أن تكون روائياً أو قاصاً فهذا معناه أن سمعتك مهددة بالخطر، وأنك موضوع للسخرية. كان «نجيب محفوظ» ينكر ما يكتبه للحفاظ على سمعته ومهنته، فيما كان «هيكل» يتنكّر وراء ما يكتبه للحفاظ على مهنته وسمعته. ولكن فيما استجاب الأخير للحالة واستمرأها، انقلب عليها الأول ورفضها، ومضى في تصحيح الخطأ، وتنامت مع الزمن تجربته الإبداعية، فكسب الأدب العربي روائياً أضفى على فن الرواية أهمية خاصة في تاريخ الأدب العربي الحديث.

اتضح لنا أن الرواية كانت تشق طريقها بصعوبة واضحة، لأنها تتمرّد على الصيغة المباشرة للتراسل، وبها تستبدل صيغة مختلفة مجازية، وقد ورثت ذلك عن المرويات السردية التي لم تحظ من قبل بأي

ترحيب في الثقافة العربية القديمة، لكن هذا إنما كان الموجّه العام لخفض قيمة هذا الفن الجديد، فإلى جواره نجد مواقف نظرت بدونية إلى الرواية، حينما تعسّفت في تقديم تفسير أدبي يجعل منها فناً منتقصاً بالعموم، من ناحية الوظيفة والدلالة والمغزى والفئة التي تتلقّها. يقول العقاد «لا أقرأ قصة حيث يسعني أن أقرأ كتاباً أو ديوان شعر، ولست أحسبها من خيرة ثمار العقول.. فالرواية تظل.. في مرتبة دون مرتبة الشعر ودون مرتبة النقد أو البيان المنثور» ويعزو ذلك إلى الأداة الفنية والمحصول الذي يخرج به المتلقي والطبقة التي تشيع فيها الآداب، ويتجلّى ذلك في كون الأداة القصصية مسهبة ومحصولها قليل، والطبقة التي تروج فيها القصة دون الطبقة التي تشيع فيها الآداب الأخرى، إلى ذلك فالذوق القصصي شائع، فيما الذوق الشعري نادر «فليس أشيع من ذوق القصة، ولا أندر من ذوق الشعر والطرائف البليغة، وليس أسهل من تحصيل ذوق القصة، ولا أصعب من تحصيل الذوق الشعري الرفيع حتى بين النخبة من المثقفين»[22]. ويرى العقاد «أن الغاية القصوى من القصة يدركها أواسط الكتّاب، وقد أدركوها فعلاً، ولم يصدق هذا القول القصوى من القصيد»[23].

عرف عن العقاد أنه كان «لا يحب كثيراً قراءة الروايات الأدبية»[24]، مع أنه كتب الرواية، وترك آراء في هذا المجال، لكنه لم يبذل جهداً من أجل فهم القيمة الكبيرة لها، فقد أدرج أسباباً تنتقص منها، وهي أسباب جرى التلاعب فيها، دونما إقناع، لتجعل الرواية عملاً مبتذلاً، ولم يغادر العقاد ذاتيته في الحكم، فخرج من الحكم والذوق الفردي إلى الحكم العام، إنه في مجال الاختيار يفضل الشعر أو أي كتاب على الرواية، وهي حينما تتم عملية تقدير عقلي للآداب لا تعتبر بأي شكل من الأشكال ثمرة عقلية ناضجة تستأهل التقدير، فهي تحتل الدرك

الأسفل في عالم الأدب، إنها تلحق بالأدب كتكملة، كجزء ناقص ليس لوجوده ضرورة، والأسباب التي يصطنعها العقاد لذلك أربعة، سبب يتصل بأسلوب الرواية، والأداة الفنية التعبيرية لها التي لا تحقق فائدة ترتجى منها، والحق فإن هذا السبب يثير صدمة لمن يعرف المسار الثقافي للعقّاد الذي ناصر التحديث في مجال الأدب، ونقد بعنف قاس الأساليب القديمة في التعبير، وبخاصة في الكتابة النثرية، وانخرط ضمن نخبة من المجدّدين كشاعر وناقد، لكنه لم يوسّع من مجال تجديده ليشمل أكثر الظاهرة الأدبية الجديدة في الأدب العربي، وهي الرواية، والثاني النظرة الضيقة لما اصطلح عليه بـ «المحصول» ويمكن القول إنه يقصد بذلك الفائدة التي يتوخاها القارئ من الرواية، أي الوظيفة التي تنهض بها، ومن الواضح أنه لم يقدّر تلك الوظيفة حق قدرها، ولم يبذل جهداً في ذلك، وبالنسبة لمجدّد في الأدب تعتبر هذه النظرة المحدودة دليلاً على ضيق أفق صاحبها، فهو ينطلق من التصور التقليدي الذي يفرض وظائف خارجية على الأعمال الأدبية التخيلية، ولا يغفر له عدم معرفته بالتراث القريب للرواية العربية في زمنه، فالمرجّح أنه لم يبذل جهداً، كشأن معاصريه لفهم هذه الظاهرة الجديدة، ولكن العقاد في السبب الثالث، يقوّض أي قيمة لمنظوره النقدي، حينما يضم الطبقة التي تتلقّى الرواية بأنها دون طبقة متلقي الشعر، وهو حكم يعبر عن هوى شخصي لا يمكن منحه أية قيمة معرفية، فهو يستعيد الموروث التقليدي الذي يرى في القص فن العامة، وأخيراً يدخل العقاد عامل الذوق ليقرر بأن ذوق الروائيين دون ذوق الشعراء. وهذا التلازم بين الأسباب التي يضعها العقاد للحط من شأن الرواية تلازم فيه افتعال واضح، وتوجّهه النظرة التقليدية الموروثة عن المرويات السردية في الثقافة العربية.

النظر إلى الرواية على أنها دون الشعر مكانةً أمر لم ينفرد به

العقاد وحده، فقد مرّ بنا ذكر باختين له في الآداب الغربية، لكن زكي مبارك، وهو معاصر للعقاد، ويناظره في اهتماماته الأدبية، وبخاصة في مجال النثر، يوسّع مجال انتقاص الرواية بالحط من الروائيين، كما فعل العقاد، إذ ينقل عنه هاملتون جيب وصفه عام 1932 لكتّاب الرواية العربية «بأنهم ينتمون إلى الطبقة الدنيا من الأدباء، وأنه من النادر أن يكون من بينهم من ظفر بثقافة أدبية وافية تتيح له أن يكون ذا رأي خاص أو أسلوب طريف، وبأنهم عالة على الآداب الأجنبية، وشرّ من هذا كله أنهم يغرون الشبان باحتقار أي فن آخر من فنون الأدب، فالأدب عندهم إما أن يكون قصصاً أو لا يكون. مع أن الأدب الحقيقي، وهو الأدب القائم على فهم صادق فني للحياة، يمكن أن يجد سبيله في فنون أخرى كالرسالة والقصيدة، وأنه من الخطأ أن نقيس الأدب العربي على أدب الإنجليز والفرنسيس، وإنما يقاس الأدب على مزاج الأمم التي صدر عنها»[25]. ويعلّق جيب مضيفاً بأن «نظرة الازدراء التي كان يقابل بها علماء القرون الوسطى الملاحم والحكايات الشعبية، كانت ماتزال متحكّمة في موقف الأوساط الأدبية بمصر، وقد كان لها أعظم الأثر في إعاقة تطور القصة (= الرواية) كلون من ألوان الأدب العربي»[26].

يعبّر عن هذا الموقف خير تعبير المازني الذي كتب في السياسة الأسبوعية في 4 مايو 1929 «قال لي صديق مرة، وقد علم أني أهمّ بوضع رواية أعالج كتابتها، إن كتابة الرواية فن لا يليق بك ولا يناسب مركزك الأدبي.. وكان صديقي كلما لقيني بعد ذلك وعرضت مناسبة يسألني عن الرواية: ألاأزال مصراً على وضعها، ماضياً في تأليفها؟ فأقول «نعم» ولا أزيد، فيهز رأسه أسفاً مشفقاً، وتفيض نفسي بحبه وشكره على رأيه في أدبي هذا، وإن بقيت أمقت منه سوء رأيه في فن الرواية، ومضت السنون، وهو على إشفاقه، وأنا على إصراري»[27]. صديق المازني هذا لم يتخلّص

بعد من نظرة الازدراء الموجهة إلى الرواية، وهو يذكر بأولئك الذين أشفقوا، قبل ربع قرن، علي المويلحي لأنه أقدم، وهو سليل عائلة ثقافية معروفة، أن يستعين بوسائل العوام للتعبير عن أفكاره ومواقفه، ولكن قد يشفع للصديق كونه نكرة لم تتعرّف، أراد به المازني ضرب المثل للاعتبار، ولكن ما بال الرافعي، أحد أكثر المثقفين العرب حضوراً في الثقافة العربية في النصف الأول من القرن العشرين، وهو يعد الرواية «ضرباً من العبث ولوناً من ألوان الأدب الرخيص»[28]. فهذا الحكم يتخطّى حدود التمييز بصورة كاملة، فهو لا يخصص نمطاً من الروايات، كما لاحظنا ذلك قبل حوالي نصف قرن مع محمد عبده ويعقوب صرّوف، إنما يصادر على المطلوب بتعميم حكم يفتقر تماماً إلى الدقة، ولا تفهم الظروف الثقافية المحيطة بصدوره، ويبدو وكأن زمن التغيير قد توقف عند نهاية القرن التاسع عشر. وشأنه شأن هيكل كان عبدالعزيز البشري يتحرّج في الانخراط بالأدب القصصي لأنه كان قاضياً[29].

لكن الأمر الذي يفوق كل تفسير، هو موقف توفيق الحكيم الذي كتب في عام 1948 يقول «الفرق بين الأدب وبين القصة كالفرق بين المناطق العليا في الإنسان والمناطق الأخرى، وإذا كانت القصة تصوّر الإنسان في حياته، فإن الأدب يصوّر الفكر في حياة الإنسان»[30]. فهذا التقسيم يجهز على الرواية، من قبل أحد أهم الروائيين في تلك الحقبة، وبعد مرور نحو مائة عام على صدور أول رواية عربية، فالحكيم يصنف النشاط التعبيري اللغوي إلى أدب وقصة، وهذا التقسيم يخرج القصة من دائرة الأدب، ويتركها كلقية ضائعة ومجهولة الهوية، والحق فالتقسيم الذي يتقدّم به الحكيم إذا أخذ بدلالته المباشرة، يجعل القصة هي الفن المعرّف، فيما الأدب هو النكرة التي نجهل موقعها طبقاً لتقسيم الحكيم، لكنه لا يكتفي بذلك إنما يلجأ إلى المقارنة بهدف التوضيح، فيرى استناداً

إلى تقسيمات الفكر الفلسفي القديم للجسد والفكر أن القصة فن دنيء لأنها تصوّر الإنسان في حياته، تصوّر المادة الفانية، فيما (الأدب) يعنى بالفكر السامي الذي يترفّع عن الجسد، وفي هذا يدعم الحكيم الثنائية الشائعة التي يتكوّن طرفها الأول من فن وضيع هو الرواية، بأسلوبها ومغزاها، ووظيفتها، وبالطبقة التي تنتجها وتستهلكها، وطرفها الثاني الشعر (= الأدب) الذي ينتمي إلى ذائقة رفيعة، ويتصل بطبقة عليا من البشر، ويعبّر عن الخلاصة العصية لمسار الإنسان ألا وهو الفكر في بعده المثالي الأزلي.

الهوامش

1) ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، دمشق، وزارة الثقافة، 1988، ص 230-231.

2) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر، 1987، ص 37.

3) ثربانتس، دون كيخوته، ترجمة عبدالرحمن بدوي، دمشق - أبو ظبي، دار المدى والمجمّع الثقافي، 1998 ج 1 ص 340.

4) محمد عبده، الكتب العلمية وغيرها، الوقائع المصرية، 11 مايو 1881، انظر النص كاملاً في مجلة فصول ص 207-209 العدد الأول لسنة 1991، ومقتطفات منه في كتاب علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، القاهرة، مكتبة غريب، 1992، ص 22-24.

5) رفاعة رافع الطهطاوي، الأعمال الكاملة: في الدين واللغة والأدب، تحقيق محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981، ج 5: انظر المقدمة 330-331.

6) أبو الريحان البيروني، في تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة، حيدر أباد، المطبعة العثمانية، 1958، ص 258.

7) تقي الدين أحمد المقريزي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، بيروت، الساحل الجنوبي، 1959، ج 3 ص 199.

8) محمد بن إسحاق بن النديم، الفهرست، تحقيق رضا تجدّد، طهران، 1971، ص 363.

9) قسطاكي بك الحمصي، منهل الورّاد في علم الانتقاد، تحرير أحمد إبراهيم الهواري، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص 381.

10) يعقوب صرّوف، ضرر الروايات والأشعار الحبّية، المقتطف، أغسطس 1882، ص 174. نقلاً عن علي شلش، ص 24.

11) يعقوب صرّوف، المقتطف، أغسطس 1991، ص 138 نقلاً عن شلش، ص 24.

12) أورده علي شلش، ص 52.

13) محمد يوسف نجم، القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، ص 34.

14) لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية 1800-1925، بيروت، دار المشرق، 1991، ص 440-441.

15) م.ن. ص 106.

16) أورده عبدالمحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر 1870-1938، القاهرة، دار المعارف، 1983، ص 118.

17) علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1979، ص 10.

18) محمد حسين هيكل، زينب، القاهرة، دار المعارف، 1992، ص 7.

19) محمود تيمور، دراسات في القصة والمسرح، القاهرة، المطبعة النموذجية، ص 52.

20) حوار الأجيال حول القصة المصرية بين محفوظ والشاروني (مجلة الطليعة، 1973) نقلاً عن عبدالمحسن طه بدر، نجيب محفوظ: الرؤية والأداة، القاهرة، دار الثقافة 1987.

21) رجاء النقاش، نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته وآراء جديدة على أدبه وحياته، القاهرة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، 1998، ص 44.

22) عباس محمود العقاد في بيتي، بيروت، المكتبة العصرية، 1966، ص 33 و36.

23) عباس محمود العقاد، بين الكتب والناس، بيروت، دار الكتاب العربي، 1966، ص 57.

24) أنيس منصور، في صالون العقاد كانت لنا أيام، القاهرة، دار الشروق، 1983، ص 59 و117.

25) هاملتون جيب، دراسات في الأدب العربي، دمشق، المركز العربي للكتاب، ص 96.

26) م.ن. ص 88.

27) نقلاً عن أحمد إبراهيم الهواري، مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، القاهرة، دار المعارف، 1979، ص 93.

28) محمد سعيد العريان، حياة الرافعي، القاهرة، مطبعة الرسالة، 1939، ص 205.

29) حلمي محمد القاعود، مدرسة البيان في النثر الحديث، القاهرة، دار الاعتصام، 1986، ص 261.

30) توفيق الحكيم، أخبار اليوم، 1948/3/28 نقلاً عن عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، القاهرة، دار الفكر العربي، 1970، ص 394-395.



النقد الغربي والنقد العربي

محمد بو عليبة

الفصل السابع والأخير
المنهج التطبيقي عند يمنى العيد

« 4 »

بعد إبراز التأثيرات التي تلقتها يمنى العيد، يبقى أن نقف عند استعمالها لهذه الآليات الجديدة المأخوذة من النقاد الغربيين، وأن نرى إن كانت ثمة تأثيرات أخرى وكيف تستطيع تجاوز المستوى النظري.

للإجابة على هذ التساؤلات، اخترنا ثلاث دراسات أجرتها يمنى العيد حين بدأت تنفتح على البنيوية: تتعلق إحدى هذه الدراسات بمسرحية أوديب ملكاً لصوفوكل SOPHCLE[209] في نصها المعرب، والثانية برواية الطيب صالح **موسم الهجرة إلى الشمال**[210] وتتعلق الثالثة بقصيدة «الزمن»[211] لأدونيس، وقد ارتأينا تناول هذه الدراسات بشكل مفصّل بالطريقة التالية:

تقديم خلاصة للدراسة، مع بعض الانتقادات المحدودة، ثم وضع تحليل حول استخدام مفاهيم النقد البنيوي.

أ- صعوبة التحليل المسرحي:

فيما يخص تحليل **أوديب ملكاً** لصوفوكل SOPHOCLE، ترى يمنى العيد أنها: «سنتناولها على أنها نص مكتوب: ونتناول النص المكتوب على مستويين، مستوى الحكاية[212] ومستوى القول»[213]: فهي تقسم القصة إلى متتاليات séquences حسب المحور التركيبي، متبعة بذلك

المنهج الشكلي. فبنية المسرحية تتكون من تسلسل هذه المتتاليات وترابطها:

1 - لقد فقأ أدويب عينيه لأنه أراد أن يتطهر.

2 - وهو أراد أن يتطهر لأنه آثم.

3 - وهو آثم لأنه تزوج أمه.

4 - وتزوج أمه لأنه قتل أباه.

5 - وهو قتل أباه لأنه خرج من كرنتنا.

6 - وهو خرج من كرنتنا لأنه تمرد على ....

7 - وتمرد على .... لأنه لم يكن يعرف أن بوبولوس ملك كرينتنا ليس أباه.

8 - وهو يعرف أن ملك كرنتنا ليس أباه لأن أباه أبعده عن طيبة بعد ولادته. وقد أبعده عن طيبة بعد ولادته لأنه شاء أن لا تتحقق ....(214).

وتبدأ يمنى العيد بنهاية القصة لأن التسلسل السببي في نظرها هو الذي يخلق الإيهام الفني للواقع، وتنتقد يمنى العيد هذا التحليل واصفة إياه بالميكانيكية والتجريد وبأنه لايرى أهمية الموقع الذي ينظم التسلسل ويشكل تعبيراً عن الإديولوجيا السائدة في المجتمع والتي ينقلها الكاتب/ الراوي «ثمة موقع يتحكم بمنطق الترابط هذا. موقع حاضر في أثره في النص لأنه خفي حضور الموقع في أثره هو خفاء الكاتب/ الراوي في النص القصصي»(215). إن هذا الموقع الاجتماعي يخلق لعبة بنيوية هي تعطي الوهمية وتعبر عن الحقيقية. وهكذا تتم اللعبة: تعتبر المسرحية نظرة ورائية كبيرة تهدف إلى البحث عن مرتكب جريمة قتل في حق لايوص

LAIOS. ولهذا تقارن يمنى العيد بين الحوار - حيث ليس النص الخطاب - بداية للقصة فهو يبدأ مع انتشار الطاعون -وبين بحث شرطي حيث لاتطابق بين زمن الخطاب وزمن القصة، إن البحث عن الجاني هو من فعل الراوي «الذي يتقدم في هيئة من حوار بين الشخصيات»(216).

وهكذا، فالخطاب بحث عما هو خفي أو مخبأ في زمن ماض. وتخلص يمنى العيد إلى أن الحوار ليس تحويليا بما أنه ينطلق من اتفاق مبدئي حول عدم براءة أوديب الذي أقر القدر جريمته (أو إجراميته).

وإذا كان الخطاب يحكمه القدر، فإن الصراع ليس أكثر من وهم. وترى يمنى العيد أن موقع القدر هو موقع كاتب مختبئ. وتوضح: «من هذا الموقع تنفتح الرؤية في النص تتسع لتطول الصراع القائم في زمنها وفي واقع لها»(217)، لكنها لم تشرح الكيفية التي يتم بها هذا الاتساع، ولم تحدد الزمن المذكور (أهو زمن المؤلف AUTEUR أم هو زمن -person nageالشخصية؟) تقول يمنى العيد إن هذا الاتساع يسمح للشخوص personnage أن تتعدد وأن تتحاور مهما بقيت في قبضة القدر. فموقع الشخوص إذاً ثنائي (مزدوج)، حيث يتم خطابهم في الموقع الثاني، ..... فيما يبقى محكوما بالموقع الأول، أي موقع القدر. وكمثال للموقع ضد القدر، تذكر يمنى العيد كلام أوديب OEDIPE بعد الإعلان عن موت بوليب POLYBE الذي كان يحسبه والداً له إلى ذلك الحين: «واأسفاه، واأسفاه، لماذا، أيتها المرأة، يهتم الإنسان بمعبد دلفوي وبنبوءاته، أو بصيحات الطير في عنان السماء؟ ألم تعلن تلك النذر أنني كنت سأقتل أبي؟ ولكن هاهو ذا قد مات ويرقد تحت الثرى، وأنا هنا لم أمسك سيفا»(218).

إن هذا الكلام يتعارض مع القدر يأتي بعد اكتمال القصة (بعد مقتل الأب) فزمن الحوار هو إذاً زمن جهل الواقع، وذلك هو المستوى

الفني في نظر يمنى العيد. في نهاية الدراسة، ستدخل يمنى العيد دور القارئ (وليس المشاهد): يظهر الموقع الثاني علاقات بين النص والقارئ، فالموقع الثاني يؤدي إلى قراءة نقدية، يطرح بواسطتها القارئ جملة من التساؤلات حول سير النص وهويته الإديولوجية.

1 - الخلط بين المسرح والقصة (السرد):

إن أول انتقاد يمكن توجيهه ليمنى العيد هو أنها تجعل من النص المسرحي نصا سرديا، وكما تقول آن أوبرسفلد ANNE UBERSFELD «إن الخصائص المسرحية في نص المسرحية تكون افتراضية دائما، ونسبية، وخصائص المسرحية الملموسة هي التي تظهر في المسرحية ممثلة»[219].

إن يمنى العيد تبتر النص من بعد أساسي حيث لا تراه أكثر من قصة في التعليق الذي تستخدم فيه عبارات مثل: النص السردي والعمل الروائي ربما كان هذا الخطأ عائداً إلى بعض التقليد المسرحي العربي الذي ظهر في النصف الأول من القرن العشرين؛ وكان قد أنتج بدفع من توفيق الحكيم بعض المسرحيات التي أطلق عليها اسم المسرح الذهني. هذه المسرحيات - **أهل الكهف** مثلاً - موجهة للقارئ وليس للتمثيل.

ولا فرق بينها وبين الرواية سوى إدخال الحوار بشكل أهم. وهذا التقليد حدا بالكثيرين من النقاد إلى إعطاء الأهمية للنص فحسب، دون التفكير في خلفياته التمثيلية. وهذا الخلط بين المسرح والقص (فالمسرح وسيلة للقص لكنه ليس نصا سردياً) هو الذي حدا بيمنى العيد إلى تطبيق الفصل بين زمن القصة وزمن الخطاب على مسرحية **أديب ملكاً**، كما رأيناها تأخذ على تودوروف الذي يتجاهل البعد الأساسي للزمن المسرحي. فالزمنية كما تقول آن أوبرسفلد ANNE UBERSFELD تكمن في: «العلاقة (المتواصلة- المنقطعة) بين زمن المشاهد والزمن الممثل»[220].

وتضيف: «إن صعوبة الزمن في المسرح تكمن في أنه يمكن أن يعين كمرجع، فلايمكننا أن نبديه، فهو بالطبع خارج المحاكاة»[221].

وإذا كان المسرح بطبيعته هو ما ينفي حضور الماضي والمستقبل، فلا يمكن للماضي أن يوجد إلا خارج خشبة المسرح وخارج زمن التمثيل. وعليه، فإن هدف بنية **أوديب ملكاً** هو التوفيق بين زمن المشاهد وزمن التمثيل، مع إضمار ماضي أوديب، الأمر الذي لن يتوصل إليه تمثيل كل الأحداث (مقتل الأب إلخ...). ينضاف إلى ذلك أنه بهذه الطريقة يصبح الزمن غير زمن الأسطورة: فكل شيء قد حدث والتمثيل يهدف إلى استرجاع الماضي.

انطلاقاً من هذه الخصوصية المسرحية، نتساءل عن مدى صحة التعارض الخاص بالقص بين زمن القصة وزمن السرد في هذا المقام، الكلام في المسرح يساوي الفعل، وخاصة في المسرح القديم والكلاسيكي، وعليه، فالقصة في **أوديب ملكاً** بحث بواسطة اللغة عن الأسباب التي أدت إلى الوضع الراهن، إذ من الممكن البرهنة على قوة القدر انطلاقاً من قواعد مستنتجة من الخصوصية المسرحية وليس من الصنف القصصي.

كذلك، نجد أن يمنى العيد كثيراً ما تتحدث عن الراوي خصوصاً في الخاتمة التي تجري فيها تقارباً بين **أوديب ملكاً وموسم الهجرة**، في موضع تحليلها للراوي. إذ يخرج هذا الأخير من مخبئه ليصبح شاهداً.

لكن، كيف نتحدث عن الراوي في مسرحية، فيما سوى الفقرات التي يظهر فيها مغنياً؟ ليس في المسرح راو، ومسألة وجهات النظر[222] مرتبطة بوضعية التعبير بمعنى (التعبير) المزدوج énonciation في المسرح. فكل شخصية تمثل وجهة نظر، وعلى المشاهد أن يعطي معنى للأحداث، انطلاقاً مما يرى ويعرف وليس انطلاقاً من الراوي.

2 - مسألة الموقع عند برخت BRECHT ويمنى العيد:

يطرح تحليل **أوديب ملكاً** مسألة مفهوم الموقع وما تقتضيه. لقد طالب برخت BRECHT كمبدع باختيار وجهة النظر في الفن التمثيلي، وهي في رأيه تمثل الزاوية التي تمكن من تقديم الأحداث والشخصيات وكذلك هي النافذة التي يتم منها التأثير على الكل وإبراز ذلك للجمهور. وبما أن برخت ماركسي، فوجهة النظر بالنسبة له تبقى وجهة نظر الماركسية والقوانين المادية للمجتمع[223]. والموقع الذي تتحدث عنه يمنى العيد بوضوح في **أوديب ملكاً** ولو لم يكن ماركسيا طبعاً، إلا أنه يمثل أطروحة برخت، فالقوانين التي تحكم المجتمع هي القوانين الإلهية وهي المحرك الأساسي لقصة أوديب.

وفي *Sainte jeanne des abatoirs* يتعارض فعل جان JEANNE التي تدفعها روح الاعتقاد في المسيح - مع قوانين المجتمع التي تقتضي صراع الطبقات وهكذا يتعارض موقعان كما وقع في مسرحية **أوديب ملكاً**، حيث الإرادة الإلهية محتومة، رغم اختلاف طبيعة الموقعين في كلتا المسرحيتن. في الحالتين، تتعارض الإديولوجيا مع الفردية، بغض النظر عن اختلاف الزمن والثقافة. وحيثيات المسرحيتين مختلفة لكنها ناجمة عن الاختلافات المذكورة أعلاه. وربما أن برخت ماركسي، فإنه يرى أن كل ما عقده الإنسان من فعل يبقى بإمكانه حله؛ وللسبب نفسه، فإن مسرحه هو دعوة إلى النضال.

وهذه المقارنة مع مسرح برخت ينبغي ألا تفاجئنا فهو الذي أقام مسرحه الملحمي ضد النظام الأرسطي، وخاصة مفهوم التطهير catharsis «إن المسرح كما نراه لا يظهر بنية المجتمع (وقد أعيد إنتاجها على خشبة المسرح) وكأن للمجتمع في القاعة تأثيراً عليها. إن أوديب الذي عصى، عند معارضته لبعض المبادئ التي كان عليها المجتمع في تلك الحقبة، قد

أعدم، والآلهة قامت بذلك، ولايمكن لأحد انتقادها [...] إننا نعرف أن البرابرة لهم فن فلنصنع نحن لأنفسنا فنا »[224].

يوضح هذا الاستشهاد أن برخت أقام فكرته انطلاقاً من كتاب المسرح القدامى وأنه يقيم مقارنة بين المبادئ التي تحكم المجتمع والمأساة التي يعيشها أشخاص المسرح.

وتوضح هذه المقارنة، من جهة أخرى، أن مفهوم الموقع الذي استعملته يمنى العيد في مرحلتها البنيوية قريب من مفهوم الرؤية الذي وضعته خلال مرحلتها الماركسية أساساً. إلا أن الموقع يظهر على عدة مستويات في الإنتاج تحت تأثير الحوارية البختينية (ممثلون، رواة في القصة، أشخاص) بينما كانت الرؤية تتمحور حول الكاتب.

والمقارنة بين تصور الصراع الدرامي ومفهوم الموقع عند يمنى العيد تبرهن على أن هذه الأخيرة تتمسك دائما بنظريتها الماركسية بشدة.

ومن ناحية أخرى، فإن دور القارئ عند يمنى العيد ليس سلبياً. بل عليه - كما عند برخت - أن يكون منتجا والتفكير النقدي ينبغي أن يخرجه عن النص لأن نقده يجب أن يتناول الإيديولوجيا. وهذا التفكير النقدي ناتج عن تشابك الموقعين. تجدر الإشارة إلى أن يمنى العيد تستعمل كلمة «قارئ» دون التركيز على القراءة الخاصة بالمسرح: فكل قارئ يتصور تمثيلاً أثناء قراءته.

3 - انزياح نحو نقد موضوعاتي: THEMATIQUE

إن السؤال المطروح الآن هو معرفة مدى استفادة يمنى العيد من البنيوية بشكل ملموس. وهي تعلن إرادتها في تجاوزها كما ورد ذلك في دراستها. لكنها في الحقيقة تنهج نهجا آخر. فإذا كانت دراستها ترد في عبارات مختلفة عن البنيوية، فهي ليست إلا ما يعرضه بيار فدال ناكي

PIERRE VIDAL NAQUET في مقدمة **التراجيديا** Tragedies، صوفوكل SOPHOCLE، إذ يبين التعارض بين الزمن الإنساني المتحول وزمن الآلهة. والزمنان يلتقيان في التراجيديا عند ما تنكشف الحقيقة. ويركز ناكي NAQUET على بعض عبارات جوكست التي تثور ضد القدر، كما يوضح بجلاء حصول الأفعال الحتمية عند بداية المسرحية التي يصفها بأنها «بحث قضائي». ودون تفكيك للنص، يتكلم بدوره عن مسألة «التتابع» succession[225]. نجد هنا الخطوط العامة لدراسة يمنى العيد، وفيدال ناكي، VIDAL NAQUET رغم ذلك ليس بنيوياً. توضح هذه المقارنة إذاً أن يمنى العيد لاتطبق في دراستها المنهج البنيوي، إلا في التباين بين زمن القص Temps du récit والزمن التاريخي Temps de l'histoire وعند تقسيم النص إلى مقاطع. لهذا، فهي تَحْذُو حَذْوَ تودوروف في **أنماط القص الأدبي** *les catégories du recit littéraire* حيث يقترح: «محاولة وضع الأحداث المتتالية بأشكال شتى لكشف بنية العالم المُمَثَّلِ، انطلاقا من العلائق التي تتأسس»[226].

ويفكك تودوروف أحداث *les liaisons dangereuses* غير أنه ينشئ محوراً تركيبياً انطلاقاً من المحور العمودي الذي يحصل من خلاله على بنية الكتاب. وكان حرياً بيمنى العيد أن تفكك المقاطع في **أوديب ملكاً** لتخلق محوراً عمودياً جديداً يوضح التعارض بين الإرادة الإلهية (النبوة، الاغتيال إلخ)، والإرادة البشرية (الذهاب من كورنتنا، فصل الوالدين إلخ...)، وكان بإمكان هذا المحور أن يوضح محوري التعارض اللذين يشكلان أساس تفكير يمنى العيد.

إن النقطة الأساسية في دراسة يمنى العيد هذه هي الخلط بين الأنواع. ويترجم هذا الخلط حدود استيعابها للسردية (علم السرد)، الشئ الذي يكمن أحد أسبابه في التراث المسرحي العربي الذي لم يعرف نقداً

جدياً خاصاً بهذا النوع الأدبي. وفي هذا المضمار، يبين مفهوم الموقع كل الغموض الحاصل في تطبيق يمنى العيد للمقاربة البنيوية. لقد تبلورت هذه المقاربة انطلاقاً من قراءة تودوروف وباختين، لكنها أصبحت في النهاية، ليست «زاوية رؤية» أو أفقاً سردياً فحسب، بل رؤية للعالم تتسع لتشمل الراوي narrateur والشخصيات. فلنحاول الآن دراسة رواية الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال:

ب - مثال من السردية؛ دراسة: موسم الهجرة إلى الشمال:

1 - تقديم الدراسة:

لدراسة هذه الرواية، تنطلق يمنى العيد من مبدإ أنها تطرح فكرة امتلاك الوطن/ الأرض. هذه الرغبة في نظرها هي المحرك الأساسي للرواية الذي تنجم عنه الهجرة. وتقع الهجرة أيضاً على مستوى الفعل الروائي، في حركيته التي تخلق بنية النص. وليست هذه الحركية حركة ذات جانب واحد، بل هي توتر مقترن بمحور الرواية (تطورها)، من حيث تنشأ كل الدلالات. وهذه النقطة، سيوضحها التحليل التالي حول الزمن، وهو أول عنصر تبرزه يمنى العيد. إن زمن الرواية زمن خيالي، مختلف عن الواقع الاجتماعي وهو يخلق شخصياته الخاصة وأحداثه، وينقسم الزمن الخيالي إلى:

1) زمن السرد «هو زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد [....] زمن الكتابة الروائية»[227].

2) زمن الأحداث.

يشمل هذا الزمن ما تسرده الرواية. فهو متجه نحو الماضي وهو الذي يخلق وهمية الواقع. يتشابك هذان الزمنان ومن هذا التشابك ينشئان توتراً تتولد منه دلالات الغربة والهجرة. وما تدل عليه هذه القراءة

(التأويل) هو إرادة امتلاك الوطن (الأرض) وبعد ما تنتهي يمنى العيد من رسم هذه الحركية، تقسِّم الرواية إلى ثلاثة أقسام:

1) يتكون القسم الأول من الفصل الأول حيث يهيمن زمن امتلاك الوطن (الأرض). وتلاحظ الناقدة في زمن السرد رجوعا متكرراً إلى الوراء.

2) في القسم الثاني، تجمع يمنى العيد الفصول من 2 إلى 9 وتخصص هذا القسم لزمن الأحداث: يحكي مصطفى سعيد قصة ماضيه وفي الوقت نفسه، يحكي وقت السرد في الحاضر امتلاك الراوي لوطنه (أرضه).

3) يتكون القسم الثالث من الفصل الأخير: ويكرس الرجوع إلى زمن السرد. وتمضي يمنى العيد في دراستها مقدمة تفسيراً ذاتياً للرواية أساسه التقطيع الزمني. تتوقف الدراسة الشكلية عند هذا الحد، وهي التي سنحللها قبل تناول دراسة أخرى ليمنى العيد حول الرواية نفسها.

3 - محاولة لدراسة الزمن:

ينبغي إذا كان الفصل الأول يشكل فعلاً زمن السرد، أن نشير إلى أن «مقام السرد» l'instance narrative مزدوج (الراوي في بداية الفصل ومصطفى سعيد في نهايته): إن زمن السرد ليس موحداً. إضافة إلى ذلك، ليست مقام التعبير Instance de l'énonciation متزامناً مع عودة الراوي إلى القرية، كما تقول ذلك يمنى العيد. تفتتح الرواية بخطاب يوجهه الراوي إلى مستقبلين Narrataires[228]: عدت إلى أهلي ياسادتي بعد غيبة طويلة[229]، حيث يؤكد سروره بالعودة التي يتذكرها.

«فمقام التعبير» إذن يأتي بعد عودة الراوي، وهو الذي يشكل الزمن صفر، أي الزمن المرجع الذي يُمَكِّنُ من حساب الأزمنة الأخرى. وهكذا، فقصة العودة هي أول سرد لاحق[230]. وهذا السرد هو الذي

يوصلنا إلى شخصية مصطفى سعيد، الذي تم الالتقاء به يوم وصوله. ويتخلى له الراوي عن الكلام، فيصبح متلقيا (مستقبلاً). ينتهي الفصل الأول بنقطتين، ثم يبدأ الثاني بهذه الجملة ينطقها مصطفى سعيد: «قصة طويلة لكني لن أقول لك كل شيء»[231] يمثل الضمير (ك) الراوي الذي أصبح متلقياً، إن السرد المستمر خلال الفصل الثاني وهو الفصل الذي يتداخل مع سرد الفصل الأول، يأتي لاحقاً ويقع في زمن أقدم من أول سرد لاحق. في الفصلين الأولين من الرواية، نجد إذن حالتين سرديتين لكل منهما زمن سرد وزمن أحداث. وفي الواقع، نجد في الرواية أن سلسلتي الأحداث تلتقي كثيراً كما لوكان سرد الراوي وسرد مصطفى سعيد شيئاً واحداً[232].

تتكون قصة عودة الراوي إلى قريته من اكتشافه قصة مصطفى سعيد وفي هذا الإطار العام للرواية، تتداخل شهادات مروية حول حياة مصطفى سعيد. وهكذا، نجد رواية موظف متقاعد ورجل انجليزي في الفصل الثالث، وتأتي أولى هذه الروايات بسنتين بعد موت مصطفى التي تم إعلانها في بداية الفصل الثالث دون تحديد للزمن بالنسبة لمقام السرد (الزمن صفر). وتقع الرواية الثانية في شهر بعد الأولى، ويترك الراوي الكلام لمصطفى سعيد حتى بعد موته، إما في شكل ذكريات لما حُكِيَ له وإما بواسطة رسائل أو قطع من صحيفة، وهذا ما يعطي لمقام سرد مصطفى سعيد بعداً أسطورياً يضيع أصله في أعماق الزمن. إن هذه التوضيحات تظهر تعقد البنية الزمنية للرواية. فهناك عدة أزمنة سردية وعدة أزمنة للأحداث تتداخل فيما بينها. ونحن لا نوافق يمنى العيد في تقسيم الزمن إلى ثلاثة أقسام: فزمن السرد وزمن الأحداث (نرى أن هناك أكثر من واحد) يتداخلان تقريباً في كل فصول الرواية ماعدا الفصل العاشر. وهو الفصل المخصص كلياً للراوي، وهو محدود في الزمن (بضع

دقائق) وفي المكان كذلك. وتجري أحداث هذا الفصل مباشرة بعد الفصل الذي قبله. تتركز القصة حول الراوي الذي يحكي ما جرى له، وهنا نجد مقام السرد الذي ظهر في بداية الرواية والذي لا يتوقف بسبب مقامات أخرى.

ثم إن تقطيع يمنى العيد يفترض أن القسم الثاني (الفصول من 2 إلى 9 لا يتكون إلا من الأحداث، دون الإشارة إلى زمن التعبير Temps de l'énonciation. بيد أن زمن السرد Temps de la narration وزمن الأحداث Temps des évenements مقترنان دائماً وحتى في الفصل الأخير، لايقع «الأنا» الراوي و«الأنا» الذي يدخل في الماء «دخلت في الماء» على نفس المستوى الزمني وليس صحيحاً ما تؤكده يمنى العيد من أن زمن السرد هو زمن كتابة الرواية ، أي أن الكاتب الذي يكتب الرواية ليس هو الراوي الذي يحكي القصة. يقول جنت GENETTE: «إن وضعية الراوي لحكاية خيالية لايمكن ارجاعها أبدا إلى وضعية الكتابة»(233).

لتحليل هذه الدراسة، التزمنا إلى حد الآن بمنطقها. وإذا ما ابتعدنا عن هذا المنطق، أخذنا على يمنى العيد كونها تخلط بين زمن السرد Temps de la narration ومقام السرد Instance narrative، وهذا أكبر مأخذ جدي يمكن أن يوجه لها، فإذا كان - زمن السرد - كما تقول - هو الحاضر الروائي، فهذا الزمن هو حاضر فعل قول الراوي وكما يقول جنت «إن تحديد زمن مقام السرد هو ببداهة موقعه النسبي من التاريخ»(234).

لا تتطرق يمنى العيد في دراستها لمقام السرد وهي إذاً لا تشرح ما هو الفرق بين الفعل السردي والقصة، وهذا محرج لأن زمن السرد يدل على شئ آخر، أي الزمن الذي يخصصه النص لكل حدث خيالي، ويمكن حسابه بحجم نصي. هذا الزمن السردي هو الذي يتعارض عادة مع زمن

الأحداث، كما نجد عند الصافي وحيد في أطروحته: **موسم الهجرة إلى الشمال، محاولة لقراءة شاملة**، ويمنى العيد تضع جدولاً بيانياً لتوضيح تقطيع الرواية والتعارض بين هذين الزمنين.

الجدول البياني: لوحة توضح (حسب يمنى العيد) مقاطع الرواية ومستويات الزمن فيها.

المقطع الزمن	1	2	3
زمن القص	زمن لتملك الراوي لوطنه ومعه ويتفاوت أهل القرية، استمرار زمن تملك مصطفى سعيد لوطنه. بمفرده، غربة.	زمن لتملك الراوي لوطنه يتخلخل.	زمن تملك الوطن وطرح السؤال.
زمن الوقائع		حضور لزمن الوقائع يتداخل وزمن القص مصطفى سعيد يروي زمن الوقائع يتجه نحو أن يكون زمن القص.	

تجدر الإشارة أولا إلى كون يمنى العيد تخلط بين التأويل والنقد البنيوي بإعطائها معنى (دلالة) لزمن الرواية (أي زمن امتلاك الوطن/ الأرض). لكن هذا البيان يُمَكِّنُ أساساً من استيضاح حدود الخلط بين وضعية السرد وزمن السرد، ويبدو أن مستويات الزمن التي تتكلم عنها يمنى العيد هي المستويات السردية. ففي نظرها، زمن السرد Temps de la

narration هو حكاية الراوي Recit du narrateur، وزمن الأحداث هو الحكاية الثانية Recit second حكاية مصطفى سعيد التي تتداخل مع الحكاية الأولى. وهذا ما يفسر بقاء خانتين فارغتين، كما لو كان لزمن السرد وجود وحده أو لزمن الأحداث وجود خارج السرد.

انطلاقاً من هذا التحليل الزمني، ستحاول يمنى العيد دراسة حول معنى الرواية، أساسها الانتماء للوطن (الأرض).

3 - **نظرية الموقع والحوارية:**

بعد ثلاث سنين، ستتابع يمنى العيد دراستها وتضيف أخرى تحت عنوان «بنية الموقعين في موسم الهجرة» والموقعان هما موقع الراوي الذي هو شخصيته في نفس الوقت، وموقع مصطفى سعيد شخصيته وراوياً كذلك. يظهر الفعل السردي في الرواية كصراع بين هذين الموقعين، في شكل حوار لأن لكل موقع خطابه الخاص، ويتعلق الموقعان بالعلاقة مع الوطن.

فبالنسبة للراوي: «هي علاقة انتماء لزمن ماضوي يتكرر»(235) أما بالنسبة لمصطفى سعيد فإن الانتماء إلى الوطن يتأجج بواسطة نشاط مصطفى في قريته وهو يمر إذن بزمن تطوري.

فكل من الإثنين درس في الخارج، لكن التجربة التي حصل عليها كل منهما هي التي تفسر اختلاف حياتهما في السودان بعد العودة. وتقيم يمنى العيد لائحة دقيقة بهذه الاختلافات (مثلاً، يعود الراوي من الخارج ليعيش في قريته، بينما يعود مصطفى سعيد ليعيش في قرية لا ينتمي إليها، إذ يعتبر أجنبياً، مهما كان سودانياً).

بعد هذه المقارنة، تواصل يمنى العيد قائلة إن العلاقة مع الغرب غائبة من خطاب الراوي، بعكس ما حصل في خطاب مصطفى سعيد،

وانطلاقاً من هذا، تُظْهِرُ اختلاف الموقع بالنسبة للوطن: فالراوي لم ينقطع أبدا من السودان، موقعه بالنسبة للوطن لم يتغير على امتداد الرواية، وليست الشهادة (دبلوم) في رأيه إلا رمزاً له قيمة تطبيقية؛ في حين أن مصطفى سعيد يرى أن امتلاك الوطن ينبغي أن يقوم انطلاقاً من موقع جديد، لهذا، فهو يمارس قطيعة مع ماضيه الذي يخبئه ليتموقع بالنسبة للوطن في موقع جديد يمتاز بالتغيير على كل مستويات الحياة الاجتماعية والاقتصادية.

ويتمثل تعليق يمنى العيد عبر مفهوم الموقع في إبراز ما قد صرح به النص بجلاء. فالصورة التي تميز بها الراوي مثلاً، هي في الحقيقة تكرار لكلامه نفسه: «لقد عشت أيضا معهم، ولكنني عشت معهم على السطح، لا أحبهم ولا أكرههم، كنت أطوي ضلوعي على هذه القرية الصغيرة أراها بعين خيالي أينما التفت»[236]. يتضح إذن أن الموقع يرمي إلى تقطيع النص انطلاقاً من رؤى الأشخاص المختلفة للعالم لجعلها على اتصال أو في صراع بعضها مع البعض. ويتقاطع مفهوم الموقع عند يمنى العيد مع الحوارية عند باختين، لكن فيما يتعلق بالتطبيق، فهي لا تتجاوز دراسة المضمون الملائمة للنص.

لن يكون معنى خلاصتنا مختلفاً عن معنى **أوديب ملكاً**. إن يمنى العيد لم تتوصل إلى الاستفادة من مكتسبات البنيوية (الظاهرة هنا في مجال الزمن) وكأن يمنى العيد لاتستطيع الحركة، بسبب بحثها عن معنى أو حقيقة النص التي تريد إبرازها (الشعور الوطني).

أما في الدراسة الثانية، فيؤدي مفهوم الموقع إلى تحليل قريب من تحليل **أوديب ملكاً**، وهو متزامن معه.

بما أن الموقع نشأ من الحوارية البختينية، فيمكن تطبيقه على كل نص أدبي، على **أوديب ملكاً وموسم الهجرة**. ونذكر بأن تولستوي، قد

وصفه باختين أولا بأنه حواري dialogique ثم بأنه مونولوجي، monologique، وخصصت صفة الحوارية بعدها لدوستيفسكي الذي كانت حواريته أعلى.

جـ- مثال لدراسة قصيدة:

في كتابها، **في القول الشعري**، تتناول يمنى العيد قصيدة «الزمن» لأدونيس(237).

حاضنا سنبلة الوقت ورأسي برج نار:

آخر العهد الذي أمطر سجيلا يلاقي أول العهد الذي يمطر نفطاً.

....

وأنا بين .... الدم المسفوح، والقافلة المنكفئة

أتقرى ناري المنطفئة

وأري كيف أداري

موتي الجامح في صحرائه

وأقول الكون ما ينسجه حلمي.... تنحل الخيوط

وأرى نفسي في مهوى واسترسل في ليل الهبوط

وأرى الأشياء دولاب دخان وأرى العالم صيداً:

مدت المائدة/ الأجساد بقل والمواعين رؤوس.

1 - تقديم:

تبدأ يمنى العيد بإبراز وحدات النص التي يشكل البيت الأول أولاها، وهي زمن وضعية الشاعر، وتشكل مقدمة للوحدات الشعرية التابعة، هذه الوحدة الأولى تخبر برؤية الشاعر: من أعلى حصن، وبواسطة

عين لها مميزات النار، يستطيع الشاعر رؤية فضاء تاريخي شاسع. وتتكون الوحدة الثانية من البيتين الموالين حيث يتحدد ما يراه الشاعر وهكذا تشرح يمنى العيد: «أمطر سجيلا»: تحيل هذه العبارة إلى زمن جاهلي كانت قبائل عربية قد أمحقت فيه بسبب ذنوبها. وتقارب يمنى العيد كلمات: «أمطر»، «سجيلا» و«بترولا»؛ البترول والسجيل سمتان لفترتين منفصلتين زمنياً، لكن تلتقيان كما لو كان الزمن متوقفاً. إن «سنبل الزمن» يخلق تناسباً متناقضاً بين هذين الزمنين، وهذا التناسب هو الذي يعطي بنية النص (ولا توضح يمنى العيد محل التناقض، الذي قد يكون في الزمن المتوقف والمتحرك في آن).

تتميز هذه البنية بمنطق الخطاب. فالزمن الثابت الذي يشكل الفترتين يمتلكه «إله النخل». ووصف هذا.... بأنه أسفل يشير إلى معنى التلاقي بين الحقبتين (الفترتين) الشئ الذي تؤوله يمنى العيد على هذا النحو: إن رؤية الشاعر تتجاوز الزمن العربي الذي يتكون حقله الدلالي من: «صحراء»، «قافلة»، «سجيل» إلى الزمن الغربي وميزته الحديد.

أما المقطع الثالث، فيتكون من الأبيات 4، 5، 6، 7: «تنبني الوحدة الثالثة إذاً على الوحدتين الأوليين»(238).

وتأتي الوحدة الرابعة المتكونة من البيت الموالي «وأقول إن الكون...» لتنفتح القصيدة على زمن آخر: زمن الحلم والمستقبل. لكن زمن الحلم هذا «يبدو عاجزاً عن النهوض بالقول وتغيير زمنه»(239).

لهذا، وأمام عجز زمن الحلم عن فرض نفسه في الخطاب، يعود النص في وحدة خامسة، إلى زمن وضعية الشاعر التي افتتحت بها القصيدة.

إن الترابط البنيوي يُمَكِّنُ القراء من بناء عالم القصيدة الخيالي، بناءً مغايراً لبناء الشاعر. وهذه الوضعية المختلفة هي التي تخلق الحوار.

2 - تفسير تقليدي:

تنشأ الملاحظة الأولى من مفارقة. فيمنى العيد قد أكدت في **في معرفة النص** أن قصائد الشعر الجديد لا يمكن دراستها إلا ككيان موحد، بعكس القصائد الكلاسيكية: «[البيت للمتنبي] أستطيع أن أفهمه وأشرحه كبيت مستقل، وإن كان فهمي يحتاج، كي يتعمق إلى النظر في القصيدة كلها أو في أدب المتنبي كله وربما في أدب المرحلة [...] غير أني حين أقرأ هذه العبارة، التي اختارها صدفة للشاعر بول شاؤول من ديوانه الجديد **وجه يسقط ولا يصل** فإني لا أستطيع أن أفهم دلالتها إلا في نطاق النص ككل، وربما في نطاق الديوان كله»(240).

بيد أنها تعلن في مقدمة دراستها حول «الزمن» أنها لن تتناول إلا قطعة منه(241)، وإذا أخذنا تصريحاتها في الاعتبار، فإن دراستها ستتأثر بهذا التحديد الأوَّليِّ، وستصبح غير واردة.

وتقول أيضا: «لم يعد بإمكاننا اليوم أن نعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية»(242) إلا أنها في هذه الدراسة لا تتجاوز تحليلاً من نوع تفسير النص، حتى وإن كانت تبرز المقاطع انطلاقاً من المعنى.

وفي كل وحدة، توفر يمنى العيد توضيحا للغة أدونيس الشعرية وخاصة بعض النقاط الغامضة مثل «أمطر سجيلاً»، بالإضافة إلى أن هذه التوضيحات ليست صحيحة في بعض الأحيان.

فالتشبيه البليغ في البيت الأول «رأسي برج نار» لايعني أن الشاعر «فوق برج يرى منه ...». يشير التشبيه إلى وجه (ولو لم يكن بديهياً)، وليس إلى وضع مكاني للشاعر.

من جهة أخرى، تعطي يمنى العيد توضيحات تاريخية - أسطورية بخصوص العبارة «أمطر سجيلاً»، لكنها جد عامة وخاطئة: لا يتعلق

الأمر بقبائل، بل بجيش إمبراطور الحبشة إبرهة الذي سحقته طيور أرسلها الله لترميه بحجارة من سجيل: وهذا جزاء سعيه إلى الكعبة لتحطيمها، سنة مولد محمد رسول الله، (صلى الله عليه وسلم) وقد جاءت هذه القصة في القرآن، كما تذكر بذلك يمنى العيد، لكنها لا تحدد أن الأمر يتعلق بالأحباش، وليس بالعرب(243). إن عدم دقة التوضيحات دليل على أن يمنى العيد لم تحط بالبعد الديني ولا بالإيحاء الصحيح لهذه العبارة البيانية.

3 - قارئ الشعر:

إذا كان شرح القصيدة تقليديا تماماً، فإن بعض الملاحظات حول دور القارئ وغاية الناقد تبدو محددة. في دراستها حول **أوديب ملكاً**، تكلمت يمنى العيد عن فكرة قراءة نقدية قريبة مما تعرضه هنا بشكل أكثر تفصيلاً.

لكن الدراسة التي بين أيدينا لا تتناول المسرح حيث التبادل مباشر أكثر بين الممثلين والشخوص والمشاهدين (وليس القراء)، وحيث تتعدد وسائل الاتصال (الديكور، الأزياء، الإنارة، أدوار الممثلين). إن التغيير اللفظي، ربما كان سببه هذا الاختلاف في طبيعة التبادل الذي يتم، في الشعر، عبر اتصال مباشر مع اللغة.

وسنوضح أن هذا التغيير أو اللفظ يترجم في الواقع فشل هذه القراءة النقدية التي ترتكز حول الحوار، وهكذا، وبفضل ترابط القصيدة البنيوي، تعيد إبداعية القارئ بناء ما قرأ في مخياله. نشير هنا إلى أن يمنى العيد عند ما تجعل البنية مساوية لنظام الخطاب، لا تستغل بنية القصيدة الأصلية التي تحطم تتابع المنطق الخطابي. فقط، تسجل تدرجاً في القراءة انطلاقاً من المعنى الذي أعطته للقصيدة. إن هذه الذاتية التأويلية هي النتيجة الحتمية لإبداعية القارئ التي يمكن أن تؤدي إلى الحوار، حسب يمنى العيد. نعود إذن إلى مفهوم الموقع عند الناقدة: إن

ما يُمَكِّنُ من الحوار هو الفرق بين موقع الشاعر وموقع القارئ. ونلاحظ، مرة أخرى، تأثير باختين، مرورا بتودوروف، في المطالبة بنقد حواري يقع خارج النقد الكامن في الذات والنقد الدغمائي. كما يقول تودوروف TODOROV: «إن النقد: الحواري يتكلم عن الآثار، ولكن يتكلم للآثار ومعها»[244] على هذا النحو، يكون النص خطاباً يتحاور معه خطاب الناقد، وكلاهما يدفعه البحث عن الحقيقة، يورد تودوروف هذه الفكرة لباختين «لكي يوجد حوار لابد أن تطرح الحقيقة كأفق وكمبدإ ينظمها»[245]. ويمكن أن نتساءل ببساطة: هل إعادة البناء التي تتكلم عنها يمنى العيد تؤدي فعلاً، إلى حوار؟، تبدو القصيدة في نظرها أشبه ما تكون بنتيجة ذاتية، ووسيلة لذاتية أخرى (ذاتية القارئ أو الناقد) التي تمكن من بلورة إبداع خاص، لكن، لايبدو أن ثمة طريقة أو اتصالاً بين الإثنين، بدل الحوار، نجد حوارات داخلية (للشاعر أو للقارئ) أو نجد مخيالين. وتبين دراسة قصيدة أدونيس انفصاما بين الكلام النظري والتطبيقي عند يمنى العيد: لا يوجد هنا أي تحليل للانزياحglissement أو الإيقاع اللذين هما عنصران مكونان للشعرية في نظرها.

وتجدر الإشارة إلى تأثير آخر لـ: BRECHT برخت هو تأثير يتبين من دراسات يمنى العيد النقدية ومن الطريقة التي ستتجه بها التأثيرات السابقة اتجاهاً جديداً: يتواصل تأثير الحوارية البختينية، مثلاً، من خلال «النقد الحواري».

إن استعمال المفاهيم المأخوذة من النقاد الغربيين يترجم أحياناً عدم دقة معانيها، ففي دراسة الزمن في **موسم الهجرة** لا تأخذ الناقدة في الاعتبار الزمنية البدهية التي يمكن حسابها كحجم النص، أما المفاهيم الخاصة بيمنى العيد، والتي نسجتها على امتداد قراءاتها لهؤلاء النقاد الغربيين، فهي تختلف بحسب القراءات. فمثلاً، تم تعريف «الموقع»

انطلاقاً من زاوية الرؤية التي تناولها تودوروف TODOROV، ثم جمعت الرؤية والصوت (أي الشخص البؤري focal والراوي). واقتربت من باختين وأخيراً أخذت هذه الكلمة معناها الماركسي تماماً وهو معنى قريب من «رؤية العالم»: عالم يشمل الشخوص والراوي بواسطة برخت BRECHT، والكلمة في الأصل نشأت عند ناقد بنيوي.

نلاحظ إذن نوعاً من الالتزام لإيديولوجية أولى يؤكده هدف يمنى العيد: في دراستها **لموسم الهجرة** فهي تريد أن تقف على (تجليات الانتماء إلى الوطن الأرض). ويتجلى ذلك أيضاً في اهتمامها الخاص بأحد مبادئ التحليل البنيوي وهو الزمن، فهذا المبدأ يمكن من تناول النصوص المدروسة كمواجهة بين عالمين وحتى كرؤيتين للعالم: إن زمن الآلهة في صراع مع زمن البشر في **أوديب ملكاً** والغرب في صراع مع الشرق في **موسم الهجرة** وقصيدة «الزمن».

خلاصة عامة

إذا ما اعتبرنا وجهة نظر النقاد الغربيين، فإن استيعاب فكرهم من خلال يمنى العيد وخالدة سعيد لايبدو صلباً ولا كافياً. وتبقى مناهج الناقدتين واهية.

لكن، يجب أن نتساءل عن مدى صلاحية السؤال المطروح في التمهيد : إلى أي مدى تم استيعاب المفاهيم المأخوذة من الغرب؟

هل الاستيعاب مرادف للنقل و (المحاكاة)؟ بالتأكيد، لا. فيمنى العيد وخالدة سعيد أرادتا اقتراح (أو تقديم) نقد جديد انطلاقاً من أدوات جديدة تم اختيارها من فكر موحد لا تأخذان منه إلا ما يهمهما.

وقد انطلقت الناقدتان في أخذهما من آفاقهما الثقافية (الفكرية).

فإذا كانت خالدة سعيد أخذت من ياكبسون JAKOBSON مفهوم التوازي، وإنها استغلته لدراسة الشعر الحر: فهي إذاً، استطاعت ملاءمة هذا المفهوم مع منهجها لأنها كانت في حاجة لأداة جديدة لشرح شعر جديد.

وتلتقي يمنى العيد وخالدة، سعيد في هذه النقطة، وبما أن همهما هو تقييم أشكال أدبية جديدة، فقد اتجهتا نحو الخارج بدافع وهدف محددين مسبقا للنقد هما اللذان أديا إلى تحريف التأثيرات. ولهذا، فإن أشكال التأثير تختلف بينهما. تتجه يمنى العيد نحو باختين BAKHTINE ولوكاتش LUKACS من أجل محاولة تجديد النقد الماركسي القديم وذلك لأنها تهتم بالجانب الاجتماعي في النص، أما خالدة سعيد التي تهدف إلى كشف معنى أو كنه النتاج الأدبي، فتتجه بداية إلى البنيوية، وهذا الاتجاه هو الذي يقربهما.

فكل منهما تعتبره وسيلة لتحسين منهجها النقدي الخاص، وتستعمله على وجه الخصوص للبحث عن معنى النتاج: معنى يظل دائماً اجتماعياً عند يمنى العيد بينما يتحول ويتغير عند خالدة سعيد، وذلك لارتباطه بالنتاج المدروس. وكل منهما تتأثر باكتشافات الفكر، موسعة حقل الأدب ومحددة حقل النقد، في حركة مزدوجة متناقضة في ظاهرها. وإذا كان منعطف يمنى العيد يحكمه مبدأ حاضر في كل وقت وهو الجانب الاجتماعي، فإن خالدة سعيد تبدو غير مقيدة بأي نظام، لهذا، فإن تأثراتها تتخذ أشكالاً مختلفة: التحليل النفسي، البنيوي، نقد الكاتب والنقد الجامعي.

وإذا كان بإمكاننا القول إن كلا من الناقدتين قد استعملت النقد الغربي في ضوء أفقها الخاص، وإن هذا النقد قد تم استيعابه لأن البنيوية، مثلا، استغلت أحسن استغلال، إلا أن هذا النقد يبدو غير

موحد. وهكذا، نرى النقد الغربي وإن كان تم استيعابه بمعنى فهمه (رغم بعض الأغلاط التي أشرنا إليها)، فإنه لم يُسْتَوْعَبْ، بمعنى الإذابة في الثقافة المتلقية. وعند تناول دراسات الناقدتين، يجد القارئ العربي العنصر الأجنبي وكأنه معين، كما لو كانت الناقدتان تجعلان من النقاد الغربيين غطاء لضمان صلاحية منهجيهما. وهنا نلمس أثر القطيعة في شكل التفكير، لأن النقد الجديد لم يهيأ له كما وقع في فرنسا بواسطة تطور العلوم الإنسانية.

والناقدتان، بالإضافة إلى نقاد آخرين، قد أرستا دعائم البنيوية الأولى في العالم العربي. وبعد أن أصبحت الأرضية صالحة، تستطيع الأجيال التابعة أن تحوز هذه المناهج الجديدة التي ستنصهر في الحقل الثقافي، مثلما أصبحت الرواية نوعاً أدبياً عربياً بشكل نهائي.

وهذه الإرادة في حوزة وامتلاك الأنواع الثقافية الغربية تشكل عنصراً من عناصر الحوار الكبير بين الحضارات، فكثير من المثقفين العرب متأكدون من أن عليهم مسؤولية تاريخية هي دفع مجتمعهم للدخول في العالم الحديث بهذه الوسيلة، محتذين مثل الحضارة العربية القديمة التي كانت منفتحة على التأثيرات الإغريقية، اللاتينية، لكن هذا الحوار موجود كذلك في الاتجاه الآخر، ففي كتاب الحب والغرب، يوضح دني دروجموه DENIS DE ROUGEMONT. تأثير الشعر العربي على شعراء البلاط في قصائدهم الوجدانية. ويستعمل الكاتب دليلاً جغرافياً (وموضوعاتياً) في نفس الوقت: «وهكذا التقت البدع الروحية مع البدع الناجمة عن الرغبة القادمتين من نفس الشرق بواسطة ضفتي بحر الحضارات فولد النموذج الغربي لأدب الحب العذري»[246]. في زمننا، يبدو أن الحداثة في الثقافة الغربية تأتي أيضاً من الحوار مع الآخر. فغوكين GAUGUIN مثلاً، يصل إلى أوج إبداعه في بولينزيا، فيما كان

يعتبره جنته التي يتابع فيها بحثه الروحي والفني. ويقول جل رانيه GILLES NERET إنه كان يكرر لصديقه دانيال مرفد DANIEL MONFREID «ليكن دائما أمام أعينكم الفارسي، الكنبودجي، وقليل من المصري. والخطأ الكبير هو الإغريقي مهما كان جماله»(247).

لكنه ليس الوحيد الذي وجد مصدر إلهامه في ثقافة الآخر: فالتكعيبية le cubisme نشأت انطلاقاً من DEMOISELLES D'AVIGNON لبيكاصو PICASSO، الذي يهتم بالفن الزنجي وهو الفن الذي أثر في المجال الأدبي من خلال السرياليين.

وقد نشأ المسرح الجديد في فرنسا بعد دخول المسرحيين الشماليين: إبسن وسترنبرك STRINGBERG IBSEN، وكذلك بعد اكتشاف المسرح البالينيBALINAIS. والفن المكسيكي الذي أدخله آنتوانين أرتو ANTONIN ARTAUD، وقد لعب الروائيون الأمريكيون دوسباسوس وفولكنير FAULKNER DOS PASSOS دوراً مهما في تطوير الرواية الجديدة Nouveau roman.

توضح أكثرية هذه الأمثلة كيف أن الحداثة تتغذى من التراث الذي تلائمه مع لغة جديدة؛ وكيف أن المكان ليس له أهمية بالنسبة لمن يريد أن يصدر رؤية جديدة للإنسان. وقد فهمت ذلك خالدة سعيد ويمنى العيد: أن التراث ينبعث بواسطة العنصر الأجنبي، وهذا ما يسمح لرؤية جديدة أن يُعَبَّرَ عنها بواسطة التقليد، ولا يمكن التفريق بين العنصرين.

وعليه، فلا تملك الثقافة العربية إلا أن تزداد غنى بالرافد الأجنبي. لكن يجب أن يكون هذا الرافد منسجما مع مشروعها وحقلها الثقافي المتلقي: فبيكاصو PICASSO أخرج من هذا الفن الزنجي التكعيبية CUBISME وليست استنساخاً جافاً أقل شأناً من النسخة الأصلية.

هنا يَكْمُنُ اللوم الذي يمكن توجيهه لخالدة سعيد ويمنى العيد وهو مأخذ ينبغي ألا يطغى على أهمية عملهما. لأنهما قد استطاعتا تجديد النقد الأدبي العربي الذي لايزال فيه اتجاه يخضع لمعايير الحكم، في بلد يعيش المأساة وفي عالم دائم الحركة.

الهوامش

209) العيد (يمنى) **الراوي الموقع والشكل** «بنية الشكل والموقع في مسرحية أوديب ملكاً»، ص: 53.

210) «تملك الوطن ومعادات الجنس والحضارة» معاناة في التاريخ في **موسم الهجرة** إلى الشمال مجلة **الطريق** عدد خاص رقم 3، 4 بيروت آب 1981 ثم أعيد نشرها تحت عنوان: «زمن السرد الروائي في إنتاجه دلالات التملك للوطن في رواية **موسم الهجرة** إلى الشمال لطيب صالح" في كتاب في **معرفة النص** ،ص: 225 وأكملت «ببنية الموقعين في موسم الهجرة إلى الشمال». **في الراوي والموقع والشكل**، ص: 107.

211) العيد (يمنى) في **القول الشعري**، ص: 30 وكانت قد نشرت قبل ذلك في مجلة **مواقف** رقم: 50، بيروت 1984.

212) الحكاية مأخوذة هنا بمعنى القصة (أي الأحداث المروية) لأنها تعني أيضاً النكتة خرافة.

213) العيد (يمنى) **الراوي الموقع والشكل**، ص: 54.

214) نفسه، ص: 56.

215) نفسه، ص: 57.

216) نفسه، ص: 58.

217) نفسه، ص: 59.

218) العيد (يمنى) **الراوي الموقع والشكل**، ص:61، عن **أوديب ملكاً** ترجمة د. محمد صقر خفاجة الهيئة المصرية العامة للكتاب 1974، ص: 65، من هذه الترجمة وص: 230 من: SOPHOCLE, *Tragédies*, Paris, Gallimard coll. Folio, 1973.

219) UBERSFELD (Anne), *Lire le théatre*, Paris, éditions Sociales 1982, P.58.

220) نفسه، ص: 207.

221) نفسه، ص: 198.

222) في اتجاه معنى التعبير وليس وجهة النظر (الموقع).

223) Voir BRECHT (Bertolt), *Petit organon pour le théatre*, Paris, L'arche, 1978, P. 73 et suivantes.

224) نفسه، ص: 47.

225) VIDAL NAQUET (Pierre) "Oedipe à Athènes", Préface aux *Tragédies de sophocle*, coll. Folio, P.27, 28.

226) TODOROV (Tzvetan) "Les catégories du récit littéraire" *Communications* 8, P.137.

227) العيد (يمنى) **في معرفة النص**، ص: 227.

228) «كل سرد مكتوب كان أم شفهياً يأتي بأحداث ميتولوجية أو مشكوك فيها وهو يروي قصة أو سلسلة بسيطة من الأفعال في الزمن، فكل سرد يفترض ليس فقط (على الأقل) راو ولكن أيضاً (وعلى الأقل) **مستقبل** يعني ذلك الشخص الذي إليه يتجه الراوي» كما وضح ذلك جرالد برنس GIRALD PRINCE في «مقدمة في دراسة المستقبل»، *Poétique* رقم 14 سنة 1973.

229) صالح (الطيب) **موسم الهجرة** إلى الشمال بيروت دار العودة الطبعة 14، 1987، ص: 5.

230) هو أحد أنواع السرد التي عرفها جرار جنت وهو يعني «الموقع التقليدي للنص السردي في الماضي»، وبدون ريب أكثر المواقع وروداً، **في الوجوه III**، ص: 229.

231) نفسه، ص: 23.

232) هناك آثار كثيرة في الرواية توحي بتشابه الراوي مع مصطفى سعيد: الحب الذي يكنه لزوجته وإيهامها بصورته الشخصية في المرآة وكأنه رسم لمصطفى سعيد.

233) GENETTE (Gérard), *Figures* III, P. 227.

234) نفسه، ص: 228.

235) العيد(يمنى) **الراوي الموقع والشكل**، ص: 108.

236) الطيب (صالح) **الأعمال الكاملة موسم الهجرة إلى الشمال**، دار العودة بيروت 1988، ص: 52.

237) العيد (يمنى) **في القول الشعري** ص: 30.

238) نفسه، ص: 32.

239) نفسه، ص: 33.

240) العيد (يمنى) **في معرفة النص**، ص: 91-92.

241) وقد رأينا أنها تحلل مقطعاً آخر من هذه القصيدة في نفس الكتاب لكي تميز بين هذه المفاهيم: الإيقاع، الموسيقى، الانزياح.

242) العيد (يمنى) **في القول الشعري**. ص: 9.

243) هذه القصة جاءت في كتاب الطبري. *Les prophétes et les rois de Salomon à la chute des Sassanides*, chronique traditionnelle traduite par Hermann Zotemberg, Paris, Sindbad, coll. Islam 1980 P. 270.

244) TODOROV (Tzvetan) *Critique de la critique*, P. 185, 186.

245) نفسه، ص: 187.

246) ROUGEMONT (Denis de), *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1972, U.G.E..10/18, P. 118.

247) NERET (Gilles), "Gauguin, le sauvage du Pérou", *Connaissance des arts*, numéro spécial consacré Gauguin, janvier 1989.

المراجع باللغة العربية

- سعيد (خالدة) **البحث عن الجذور** بيروت دار مجلة شعر 1960 **حركية الإبداع** بيروت دار الفكر 1979.

- العيد (يمنى) **ممارسات في النقد الأدبي** بيروت دار الفرابي 1975.

- **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي في لبنان بين الحربين** بيروت دار الفرابي 1979.

- **في معرفة النص** بيروت دار الآفاق الجديدة 1983.

- **الراوي الموقع والشكل** بيروت مؤسسة الأبحاث العربية 1986.

- **في القول الشعري** الدار البيضاء دار توبقال 1986.

- **تقنيات السرد الروائي** في ضوء المنهج البنيوي بيروت دار الفرابي .1990

كتب في الأدب المقارن باللغة العربية.

- عوض (لويس) **المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث** القاهرة معهد الدراسات العربية 1962.

- الخطيب (حسام) **المؤثرات الأجنبية على القصة السورية** دراسة تطبيقية في الأدب المقارن 1980.

بعض الكتب المترجمة إلى اللغة العربية من النقد الغربي

- بارت (رولان) **درجة الصفر للكتابة** ترجمة محمد برادة بيروت دار الطليعة 1980.

- بارت (رولان) **لذة النص** ترجمة فؤاد صفا وحسن سبحان، الدار البيضاء، دار توبقال 1988.

- باختين (ميخائيل) **الماركسية وفلسفة اللغة** ترجمة يمنى العيد ومحمد البكري المغرب الدار البيضاء دار توبقال 1986.

- بارت (رولان) **درس السميوطيقية** ترجمة بن عبد العالي ,الدار البيضاء دار توبقال 1986.

- كابان (جان لوي) **النقد الأدبي والعلوم الإنسانية** ترجمة فهد عكام سوريا دمشق دار الفكر 1982.

- أسكار بيت (روبار) **سسيولوجية الأدب** بيروت دار عويدات .1978

- جنت (جيرار) **مدخل لجامع النص المغرب** الدار البيضاء. دار توبقال المعرفة الأدبية 1986.

- مونان (جرج) **مفاتيح الألسنية** ترجمة طيب بكوش تونس المنشورات الجديدة 1981.

- **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي** تأليف جماعة من الكتاب ترجمة د. رضوان ظاظا مراجعة د. المنصف الشنوفي **عالم المعرفة** 221 سنة 1977.

- بروب (فلادمير) **مرفولوجية الخرافة** المغرب الشركة المغربية للناشرين المتحدين 1986.

- سوسير (فردناند) **محاضرات في الألسنية** العامة ترجمة يوسف غاري ومجيد النصر بيروت دار النعمان للثقافة 1984 تودوروف (تزفتان) نقد النقد ترجمة سامي سويدان بيروت معهد الإنماء القومي 1987.

كتب النقد الجديد العربي

- عبد الرؤوف (محمد عوني) **القافية والأصوات اللغوية** دراسات مقارنية القاهرة دار الأنجلو 1977.

- أبو ديب (كمال) **في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن** بيروت دار العلم للملايين 1974.

- أبو ديب (كمال) **نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي** القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986.

- أبو ديب (كمال): **في الشعرية** بيروت مؤسسة الأبحاث العربية 1987.

- أبو ديب (كمال): **نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي** القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986.

- أبو منصور (فؤاد) **النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا** بيروت دار الجيل 1985.

- أبو نادر (موريس) **الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة** بيروت دار النهار 1979.

- أدونيس **مقدمة الشعر العربي** بيروت دار العودة 1971.

- أدونيس **زمن الشعر** بيروت دار العودة 1972.

- أدونيس **صدمة الحداثة** بيروت دار العودة 1978.

- أدونيس **مقدمة في النقد الأدبي** بيروت الشركة العربية للدراسات والنشر 1979.

- أدونيس **الشعرية العربية** بيروت دار الأداة 1985.

- بو عليبة (محمد) **محاضرات في الأدب والنقد** منشورات جامعة نواكشوط 1999.

- العوفي (نجيب) **درجة الوعي في الكتابة**، دراسات نقدية الدار البيضاء دار النشر المغربية 1980.

- العزب (محمد أحمد) **عن اللغة والأدب والنقد، رؤية تاريخية ورؤية فنية** القاهرة دار المعارف 1980.

- بكار (يوسف حسان) **بناء القصيدة العربية** القاهرة دار الثقافة 1979.

- داغر (شربل) **الشعرية العربية** الدار البيضاء دار توبقال 1988.

- ابن ذريل (عدنان) **اللغة والأسلوب** دمشق اتحاد الكتاب 1980.

- داوود (أحمد يوسف) **لغة الشعر** دمشق دار الثقافة 1980.

- فضل (صلاح) **النظرية البنائية في النقد الأدبي** القاهرة مكتبة الأنجلو مصرية 1978.

- فضل (صلاح) **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي** القاهرة اتحاد العام للكتاب 1978.

- فضل (صلاح) **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته** بيروت دار الآفاق الجديدة 1985.

- زكريا (إبراهيم) **مشكلة البنية القاهرة** مكتبة مصر 1976.

- كليتو (عبد الفتاح) **الأدب والغرابة** دراسات بنيوية في الأدب العربي بيروت دار الطليعة 1982.

- لطفي (مصطفى) **اللغة العربية في إطارها الاجتماعي داراسات في علم اللغة الجديد** بيروت معهد الإنماء العربي 1976.

- المرعى (فؤاد) **مقدمة في علم الأدب** بيروت دار الحداثة 1981.

- المسدي (عبد السلام) **الأسلوب والأسلوبية** تونس الدار العربية للكتاب 1977.

- المسددي (عبد السلام) **النقد والحداثة** بيروت دار الطليعة 1983.

- المطلبي (مالك يوسف) **في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر** دراسة لغوية في شعر السياب ونازك والبياتي منشورات وزارة الثقافة دار الرشيد بغداد 1981.

- مفتاح (محمد) **في سيمياء الشعر القديم نظرية تطبيقية** الدار البيضاء دار الثقافة .1982

- شكري (محمد عياض) **موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية القاهرة** دار المعارف 1978.

- المتولي (أحمد) **الإعلام والنقد الأدبي** القاهرة دار المعارف 1978.

- الناقوري (إدريس) **المصطلح المشترك: دراسة في الأدب المغربي المعاصر** الدار البيضاء الدار المغربية للنشر 1977.

- الناقوري (إدريس) **المصطلح النقدي**؛ في نقد الشعر دراسة لغوية تاريخية نقدية الدار البيضاء الدار المغربية للنشر 1982.

- بنيس (محمد) **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، بيروت دار التنوير للطباعة والنشر الطبعة الثانية 1985.

- بنيس (محمد) **حداثة السؤال**؛ بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة دار التنوير للطباعة والنشر 1985.

- قاسم (عدنان حسن) **لغة الشعر** ليبيا المنشأة العامة للنشر 1981.

- قاسم (سيزا) **بناء الرواية** بيروت دار التنوير للطباعة والنشر 1985.

- الشمعة (خلدون) **المنهج والمصطلح** مدخل إلى أدب الحداثة دمشق اتحاد الكتاب العرب 1979.

- سويدان (سامي) **أبحاث في النص الروائي العربي** بيروت مؤسسة الأبحاث العربية 1986.

- ثابت (محمد رشيد) **البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام**، تونس الدار العربية للكتاب 1975.

- الطرابلسي (محمد هادي) **خصائص الأسلوب في الشوقيات** تونس منشورات الجامعة 1981.

- عصفور (جابر) **مفهوم الشعر** دراسة في التراث النقدي القاهرة دار الثقافة 1978.

- عصفور (جابر) **المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين** القاهرة الهيئة العامة للكتاب 1983.

- عثمان (اعتدال) **قراءات في الشعر** بيروت دار الحداثة 1988.

- الواد (حسن) **القصصية في رسالة الغفران** تونس الدار العربية للكتاب 1976.

- الورتي (السعيد) **لغة الشعر الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية** الاسكندرية الهيئة العربية للكتاب المصريين 1970.

- ياسين (السيد) **التحليل الاجتماعي للأدب** القاهرة المكتبة النجلو مصرية 1970.

- اليوسف (يوسف) **الشعر العربي المعاصر** دمشق اتحاد الكتاب العرب 1980.

- اليوسف (يوسف) **مقالات في الشعر** دمشق وزارة الثقافة 1975.

المراجع باللغة الأجنبية

مراجع النقد الأدبي

حول الماركسية

ALTHUSSER (Louis) *Pour Marx* Paris, Maspéro, 1968.

ALTHUSSER (Louis) et BALIBAR (Etienne), *Lire le Capital*, Tome I et II, Paris, 1968 pour le tome I et 1970 pour le tome II.

MARX, ENGELS, LAFARGUE, STALINE *Marxisme et Linguistique*, Paris, Payot, 1977.

SEVE (Lucien) *Structuralisme et dialectique* Paris, Editions sociales, Coll. Essentiel, 1984.

حول النقد الأدبي والماركسية

BAKHTINE (Mikhaïl), *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire*, Paris, Gallimard, 1970.

BAKHTINE (Mikhaïl), *Poétique de Dostoievski*, Paris, Seuil, 1970.

BAKHTINE (Mikhaïl), *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Les éditions de Minuit,1977.

BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard,1978.

BRECHT (Bertolt), *Petit organon pour le théâtre*, Paris L'arche, 1978.

GOLDMANN (Lucien), *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1959.

GOLDMANN (Lucien), *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, Coll. Tel 1964.

GOLDMANN (Lucien), *Le structuralisme génétique*, Paris, Gonthier Coll. Médiations, 1977.

LENINE, *Ecrit sur l'art et la littérature*, Moscou Coll. éditions du progrès, 1978.

LUKACS (Georges), *La significations présente du réalisme*, Paris, Gallimard, 1960.

LUKACS (Georges), *La théorie du roman*, Paris, Gonthier, Coll. Médiations, 1963.

LUKACS (Georges), *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965.

LUKACS (Georges), *Marx et Engels historiens de la littérature*, Paris, L'arche, 1975.

LUKACS (Georges), *Problèmes du réalisme*, Paris, L'arche, 1975.

MACHEREY (Pierre), *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966.

MARX et ENGELS, *Sur l'art et la littérature*, Paris, Ed. Sociales, 1954.

PLEKHANOV (Georges), *L'art et la vie sociale*, Paris, Ed. Sociales, 1975.

حول اللسانيات

JAKOBSON (Roman), *Essais de linguistique générale*, Paris , Les Ed. de Minuit, 1963.

JAKOBSON (Roman), *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Les Ed. de Minuit, 1976.

JAKOBSON (Roman) et POMORSKA (K), *Dialogues*, Paris, Flammarion, Coll. Dialogue, 1980.

MOUNIN (Georges), *La linguistique, Paris, Seghers*, Coll., Clefs pour, 1968.

MOUNIN (Georges), *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard Coll. Tel 1963.

MOUNIN (Georges), *La sémantique*, Paris, Seghers, Coll. Clefs pour, 1972.

SAUSSURE (F. DE), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972.

النقد البنيوي

الكتب

ADAM (Jean-Michel), *Le récit*, Paris, PUF, Coll. Que sais-je ? 1984.

BAKHTINE (Mikhall), *Poétique de Dostoievski*, Paris, Seuil, 1970.

BAKHTINE (Mikhall), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BAKHTINE (Mikhall), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

BARTHES (Roland), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil,1953, Coll. point.

BARTHES (Roland), *Mythologies, Paris, Seuil*, 1957, Coll. Points.

BARTHES (Roland), *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, coll. Points

BARTHES (Roland), *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, Coll. Points

BARTHES (Roland), *Critique et vérité*, Paris, Seuil, Coll. Tel quel, 1966.

BARTHES (Roland), *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, Coll. Points.

BARTHES (Roland), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, Coll. Points

BARTHES (Roland), *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, Coll. Points.

BARTHES (Roland), *Le bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Paris, Seuil, 1984.

BARTHES (Roland), *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1985.

BARTHES (Roland) et NADEAU (N.), *Sur la littérature*, Grenoble, P.U.G., 1980.

BOURNEUF (Roland) et OUELLET (Real), *L'univers du roman*, Paris, P.U.F., Coll. Littératures modernes, 1985.

DALLENBACH (Lucien), *Le récit spéculaire, essais sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1977.

ECO (Umberto), *L'oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, Coll. Points.

FOUCAULT (Michel), *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

FOUCAULT (Michel), *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

GENETTE (Gérard), *Figures I, Paris, Seuil*, 1966, Coll. Points.

GENETTE (Gérard), *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, Coll. Points.

GENETTE (Gérard), *Figures III*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1972.

GENETTE (Gérard), *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1979.

GENETTE (Gérard), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1983.

HAMBURGER (Kâte), *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1986.

JAKOBSON (Roman), *Questions de poétique*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1973.

MARGHESCOU (Mircéa), *Le concept de littérarité*, Paris, Mouton, 1974.

MOLINO (Jean) et GARDES-TAMINE (Joëlle), *Introduction à l'analyse de la poésie*, Paris, P.U.F., 2ème éd., 1987.

PROPP (Viadimir), *Morphologie du conte*, Seuil, 1965, Coll. Points.

RICARDOU (Jean), *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, Coll. Tel Quel, 1967.

ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau roman*, Paris, Les éditions de Minuit, 1963.

RUWET (Nicolas), *Langage, Musique*, Poésie, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1972.

SARRAUTE (Nathalie), *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, Coll. Idées.

TODOROV (Tzvetan), *Qu'est-ce que le structuralisme, 2. Poétique*, Paris, Seuil, 1968, Coll. Points.

TODOROV (Tzvetan), *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, Coll. Points.

TODOROV (Tzvetan), *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, Coll. Points.

TODOROV (Tzvetan), *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, Coll. Poétique.

UBERSFELD (Anne), *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, Coll. Essentiel, 1982.

VAN-ROSSUM GUYON (Françoise), *Critique du roman*, Paris, Gallimard, 1970.

WEBER (Jean-Paul), *Néo-critique et paléo-critique ou contre Picard*, Paris, J.J Pauvert éditeur, 1966.

الدراسات

COHN (Doritt) et GENETTE (Gérard), "Nouveaux nouveaux discours du récit", *Poétique*, N° 61, Février 1985.

ECO (Umberto), "James Bond: une combinatoire narrative", dans: *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981, Coll. Points.

GENETTE (Gérard), "Frontières du récit", *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981, coll. Points. GREIMAS (A.J.), " éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique ", *L'analyse structurale du récit*.

HAHON (Philippe), "*le Horla* de Guy de Maupassant, essai de description structurale ", *Littérature*, N°4, décembre 1971.

GENETTE (Gérard), " *Mélanges* ", *Le français moderne*, N°2 avril 1974. Id., "Pour un statut sémiologique du personnage" , dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, Coll. Points.

GENETTE (Gérard), "*Thème et effet du réel*", Poétique, N° 64, novembre 1985.

PRINCE (Gerald), "Introduction à l'étude du narrataire", *poétique* N° 14, 1973.

PRINCE (Gerald), "Thématiser" *Poétique* N° 64, novembre 1985.

TODOROV (Tzvetan), "Les catégories du récit littéraire", dans *L'Analyse structurale du récit*.

الكتب المشتركة التأليف

Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes, réunis et présentés par T. Todorov. Traduits par T. Todorov. Seuil, 1965.

TEL QUEL *Théorie d'ensemble*, Seuil, 1968.

علم النفس

FREUD (Sigmund), *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.

FREUD (Sigmund), *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1927, Coll. Idées.

FREUD (Sigmund), *Delire et rêve dans la "Gradiva" de Jensen*, Gallimard, 1949, Coll. Idées.

JUNG (C.G), *Essai d'exploration de l'inconsient, éditions Robert Laffont*, 1964, Coll. Folio.

ROBERT (Marthe), *Roman des origines et origines du roman*, Paris, éditions Bernard Grasset, 1972.

RICOEUR (Paul), *Le conflit des interprétations essai d'heméneutique*, Seuil, 1969.

النقد المعتمد على الخيال

BACHELARD (Gaston), *L'eau et les rêves*, Paris Librairie José Corti 1942.

BACHELARD (Gaston), *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, Coll. Folio.

RICHARD (Jean-Pierre) *Poésie et profondeur*, Paris, 1955, Coll. Points.

RICHARD (Jean-Pierre), *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, Coll. Points.

مراجع أخرى

BERNARD (Suzanne), *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Nizet, 1958.

ELIOT (T.S.), *De la poésie et de quelques poètes*, Paris, Seuil, 1964.

HEGEL, *Esthétique, 2 tomes*, Paris, Flammarion, 1979.

POUILLON (Jean), *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946.

SARTRE (Jean-Paul), *Qu'est-ce que la littérature? Situations Il*, Paris, Gallimard, 1948, Coll. Idées.

SARTRE (Jean-Paul), *Critiques littéraires (Situations I)*, Paris, Gallimard, 1947, Coll. Idées.

SOPHOCLE, *Tragédies*, Paris, Gallimard, 1973, Coll. Folio.

مراجع حول الأدب المقارن ونظرية الاستقبال

الكتب

BRUNEL (Pierre), PICHOIS (Cl) et ROUSSEAU (A.M) *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Armand Colin, 1983, Coll. U.

GILLET (Jean), *Le Paradis Perdu dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, Paris, Klincksieck, 1975.

ISER (Wolfgang), *L'acte de lecture théorie de l'effet esthétique*, Belgique, Liège, 1985.

JAUSS (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

JAUSS (Hans Robert), *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.

V. ZIMA (Pierre), *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard Editeur, 1985, Coll. Connaissance des langues.

الدراسات

CHEVREL (Yves), "champs des études comparatistes de réception. Etat des recherches" dans *Oeuvres et criques*, N° XI, 2, 1986.

MORTIER (Daniel), "Réception n'est pas raison ou les objectifs des études de réception en littérature comparée", dans *Oeuvres et critiques*, XI, 2, 1986.

الكتب المشتركة التأليف

Précis de littérature comparée, Direction de Pierre Brunel et Yves Chevrel, P.U.F., 1989.

La réception de l'oeuvre littéraire, Receuil d'études du colloque organisé par l'Université de Wroclaw. Sous la direction de Josef Heistein Woclow en 1983, Romanica Wratislaviensia XX.

الأعداد الخاصة من المجلات

Poétique N° 39, Paris, septembre, 1979, "Théorie de la réception en Allemagne".

Revue des sciences humaines N° 189, Lille, 1983-1, " Le texte et ses réceptions ".

كتب الأدب المقارن لكتاب عرب باللغة الفرنسية

CHEHAYED (Jamal), *La conscience historique dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola et dans les romans de Nagib mahfuz*, Damas, Editions universitaires, 1983, diffusion en France : Maisonneuve et Larose.

TAHAR (Miftah), *Taha Husayn sa critique littéraire et Ses sources françaises* Tunis, Maison Arabe du Livre, 2ème édition 1982.

كتابات حول النقد

CABANES (Jean Louis) *Critique littéraire et sciences humaines*, France, Toulouse, Privat éditeur, 1974.

DOUBROVSKY (Serge), *Pourquoi la Nouvelle critique*, Mercure de France, 1966,Denol Gonthier, Coll. Médiations.

FAYOLLE (Roger), *La critique*, Paris, Armand Colin, 1978 Coll. U.

PAVEL (Thomas), *Le mirage linguistique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1988.

PICARD (Raymond), *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, J.J. Pauvert, 1965.

TADIE (Jean-Yves), *La critique littéraire au XXè siècle*, Paris, Belfond, Coll. Les dossiers belfond, 1987.

TODOROV (Tzvetan), *Critique de la critique*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1984.

TODOROV (Tzvetan), *Mikhail Bakhtine le principe dialogique, suivi de : Ecrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1981.

WELLEK (René) et WARREN (Austin), *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1971.

BRUNEL (Pierre) , MADELENAT (D.) , GLIKSOHN (J.M), COUTY (D.) *La critique littéraire*, Paris, P.U.F., Coll. Que sais-je ?, 1977.

Les chemins actuels de la critique, Direction Georges Poulet Actes du colloque de Cerisy-La-Salle, Paris, Union Générale d'Editions, 1968, Coll. 10/18.

La lecture littéraire, Actes du colloque de Reims, Direction Michel Picard, Paris, Editions, Clancier-Guenaud, 1987.

النقد والتاريخ العربيين باللغة الفرنسية

الكتب

BENCHEICK (Jamal Eddine), *Poétique arabe*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1989.

KHEIR BEIK (Kamal), *Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine*, Paris, Publications Orientalistes de France, Coll. Arrabiyya, 1978.

REIG (Daniel), *Homo orientaliste*, Paris, maisonneuve & Larose Coll. Islam-Occident, 1988.

TABARI, *Les prophètes et les rois de Salomon à la chute des Sassanides, Chronique traditionnelle traduite par Hermann Zotenberg,* Paris, Sindbad,1980.

TOMICHE (Nada), *La littérature arabe traduite. Mythes et réalités*, Paris, Geuthner, 1978.

TOMICHE (Nada), *Histoire de la littérature romanesque de l'Egypte moderne*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1981.

TRABULSI (Amjad), *La critique des arabes jusqu'au Vème siècle de l'Hégire (Xlème siècle de J.C.)*, Damas, Institut Français de Damas, 1956.

الأطروحات

HACHEN (Salih), *Les tendances de la critique arabe entre 1950 et 1975*, thèse de troisième cycle, Université de la Sorbonne-Nouvelle, Paris III, 1981.

KDOUH (Sami), *La critique moderne arabe entre l'influence européenne et l'authenticité 1921-1965*, thèse de troisième cycle, Université de Provence.

LALLOUCHE (Sald), *la génèse des études de la littérature comparée dans le monde arabe*, Thèse d'état, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III 1982.

الدراسات

PERES (Henri), *Les origines d'un roman célèbre de la littérature arabe moderne*, Bulletin d'Etudes Orientales, tome X, Institut Français de Damas, 1944-1945.



قراءة في روايات عبدالعزيز مشري(*)

حسن النعمي

(*) هذا البحث ألقي في منتدى النادي.

يحتل عبدالعزيز مشري موقعاً مهماً على خارطة القصة المحلية، فقد بدأ كاتباً للقصة القصيرة منذ أواخر السبعينيات الميلادية عندما أصدر مجموعته الأولى موت على الماء (1979) وفي عام 1985م أصدر أولى رواياته، الوسمية، ثم أعقبها بالغيوم ومنابت الشجر في عام 1988م، والحصون 1992، وريح الكادي عام 1993، وأخير روايته الموسومة بـ في عشق حتى عام 1996م. ستهتم هذه الورقة إذن بقراءة ملامح الفعل الروائي عند المشري فيما يتعلق بالقيمة الجمالية والموضوعية لهذا الإنجاز. وستتناول هذه الورقة ثلاث روايات من هذا المنجز الروائي كنموذج للتجربة الروائية لدى المشري. وهذه الأعمال هي حسب صدورها: الغيوم ومنابت الشجر، والحصون، وريح الكادي. ولذلك فإن كل ما يصدر من مقولات نقدية في هذه الورقة يختص بالروايات المقروءة هنا فقط.

من البديهي أن نقول بمشقة الفعل الروائي، ذلك أنه يقتضي موهبة وجهداً ومثابرة وتراكماً معرفياً في الجنس الروائي ذاته وفي الإطار الثقافي بمجمله. إن الرواية عالم من المتعة والاندهاش والتحريض على استدعاء دلالات خارج النسق الروائي تفعيلاً لمقولات النص الجمالية والفكرية. فأين تجربة المشري من كل هذا؟

إن تجربة المشري تجربة غير عادية من حيث استمراريتها وتركيزها تقريباً على قضية واحدة تحولت في معظم أعماله إلى تيمة متكررة. فالمشري مهتم بقضية التحولات الاجتماعية في مجتمع القرية، وبالتحديد القرية الجنوبية. ويجب أن نوضح أن الكاتب قد تعامل مع موضوع

التحولات من ناحيتين: ما قبل التحولات كما في الحصون، وقبل وأثناء التحولات كما في الغيوم ومنابت الشجر، وريح الكادي. فمن خلال معالجة هذا الموضوع يؤسس الكاتب لخطاب اجتماعي يغلب عليه أحياناً الخطابية والوثائقية. يقابل هذا الحضور القوي للمضمون، محاولة قولبة هذا المضمون ضمن إطار الفعل الجمالي، الفعل الذي يؤكد أدبية الأدب، ويوازن بين مقولات النص ومظهره الجمالي، ومن أجل متابعة التجربة الروائية عند المشري، فسأبدأ بقراءة الأعمال المشار إليها آنفاً حسب تاريخ صدورها.

أولاً: الغيوم ومنابت الشجر

يقدم المشري في هذه الرواية تجربة المجتمع القروي قبل وأثناء زمن التحولات الاجتماعية التي غيرت ملامح الإنسان والمكان فيما بعد. صحيح أن الكاتب في هذه الرواية يرصد التحولات الأولى لقدوم آليات الزمن الجديد مثل السيارة والأكل المعلب وغيرها، إلا أن هذه التحولات في نمط معيشة الإنسان لم تصل بعد إلى درجة هجر الأرض واستبدال الدواب بالسيارات وتغيير ملامح المكان بالكامل. إن الكاتب يدفع المتلقي إلى تلقي العمل على أنه تجربة معاناة لمجتمع كامل. ولذلك فإنه يصدر الرواية بقوله:

> قال المعنى - ورددها في مطالع أغنياته - إن العناء قد أخذ منه بكل مأخذ، فغدا «صاحب المثل» و«مقوَّل» القول في الحكمة والمثل... وكان بقوله، يوثق لرقص الزنود السالفة في مدار الأيام الوافدة، فقال، وقال (ص 7).

إن ما نهدف إليه هنا هو كشف تجربة المشري ليس بالنسبة للمضمون فقط، بل كيف قدم هذا المضمون؟ ذلك أن جوهر الأدب هو في

جمالياته وتشكله الفني. فمن ناحية الشكل، يتبنى الكاتب استراتيجية التقطيع السردي، مقسماً روايته، تبعاً لذلك، إلى أربعة أقسام هي، نافذة، وثلاثة مشاهد. يستهل الكاتب روايته بـ (نافذة). في هذا المقطع تتداعى تجربة الطفولة بشكل عفوي ينجح الكاتب في تجسد مدى انفتاح الطفل على عالمه، مفعماً بالخوف والدهشة والنظر البعيد لما سيأتي من قادم الأيام. كما أن الكاتب يوفق في اختيار اللغة المناسبة وزاوية القص التي تقوم على ضمير المتكلم. فكل شيء نقرأه هو تجربة حميمية لصبي بدأ يتحسس معنى الأشياء في محيطه. أما المشاهد الثلاثة فهي تجارب فردية من العناء القروي أرادها الكاتب أن تلعب دور النموذج لفئات اجتماعية تعيش مشكلاتها اليومية التي لا تشكل هاجساً كبيراً لدى المتلقي. والترابط بين هذه المشاهد محدود المكان والزمان الذي يشكل أهمية حضورها. ففي ظل غياب الحدث الذي يتنامى في سياق يُولد عملية كشف وحجب للمتلقي، يعمد الكاتب إلى تأكيد استخدام المكان كرمز لحضور أكبر قوامه اللغة الخاصة المتمثلة في إبراز أسماء الأشياء المرتبطة بالإنسان في ذلك المكان بالذات. كما أن اللغة تصبح عنصراً من أدوات تشكيل ملامح المكان كما يراه إنسان تلك البيئة. إن استخدام المكان في هذه الرواية يذكرنا برواية **زقاق المدق**، لنجيب محفوظ التي لعب المكان فيها دور دلالياً مهماً. فقد تحول المكان، في **زقاق المدق**، من مجرد خلفية بانورامية إلى شخصية بارزة. ورغم أن هناك حدثاً رئيسياً في **زقاق المدق**، فإنه يستمد أهميته من وجوده وارتباطه بالأحداث الأخرى داخل بيئة الزقاق التي تكتسب أهميتها من حضور الشخصيات. وإذا كانت وحدة المكان في رواية المشري تقارب الوحدة المكانية في **زقاق المدق**، فإن ما نفتقده في رواية المشري هو عمق حضور الشخصيات مقارنة بشخصيات نجيب محفوظ. فمن ينسى حميدة التي قرأها أحد النقاد كرمز لمصر الثلاثينيات، مصر الرابضة تحت الاحتلال الإنجليزي في ذلك الوقت.

إن الكاتب كما أسلفنا يقسم عمله إلى أربعة أقسام، كل منها يشكل تجربة شخوص متشابهة مع تجارب الشخصيات الأخرى. وهذا التشابه يكمن في الدلالة التي تنتجها أفعال الشخصيات رغم تباينها. فرغم تعدد الأفعال، فإنها دائماً مرتبطة بالصدمة التي أحدثتها التحولات. فمرض ومن ثم موت حليمة زوجة مطر في المشهد الأول من الرواية يؤكد قناعة الذين مايزالون يرون أن شفاءها في الطب الشعبي وليس في الطب المستورد. كما أن أزمة الاغتراب عن القرية من أجل طلب الرزق الجديد كانت هاجس الجميع في زمن التحولات. فنحن هنا لسنا أمام أفعال خاصة ترتبط برؤية ذاتية، بل إنها قد تحدث لأي شخص لذلك فإن الموقف منها يأتي جماعياً. هذا التقسيم أحال الرواية إلى تجارب متناثرة يجمعها المكان والزمان. فبإمكان المتلقي أن يكتفي بقراءة قسم ما، فما سيقرأه فيما بعد هو تكرار لذات الدلالة. فالشخوص ليست ذاتها، بل هي رمز لفئات اجتماعية، ينتابها ذات العناء الذي حاول الكاتب أن يقدمه كسمة عامة. لكن يجب أن نستثني القسم الأول، نافذة، فكما أشرنا، فإنه ينهض على رؤية صبي لعالمه الذي بدأ يتحسس محيطه بولع وحلم وتطلع. إن المتلقي يشعر بعدم استثمار المقدرة القصصية التي تحققت في هذا الجزء، وتحولت من ذاتية إلى وصفية خارجية. إن استمرار الرواية في سرد تجربة الصبي كانت، ربما ستؤسس لرؤية ذاتية تجاه الكون والحياة تكون أقدر على إبراز أزمة الفرد في زمن التحولات في مجتمع قروي كان عليه أن يتخلى عن كل ما ألفه من أنماط الحياة.

وحتى لا يحس المتلقي بإن هناك انفصالاً بين أقسام العمل يلجأ الكاتب إلى تقديم عنوان جانبي هو (قال المعنَّى) في مواضع كثيرة من العمل. يشكل هذا العنوان بحد ذاته انتقالات سردية سريعة ليس بين هذه الأجزاء فقط، بل في ثنايا كل جزء. والسؤال الآن، ما أهمية هذا العنوان

في وحدة العمل؟ وهل وحدة العمل في شكله، أم في مضمونه. أم فيهما معاً؟

(المعنَّى)، كما هو واضح من سياق الرواية، يمثل الراوي كلي المعرفة، يروي عن علم بمجريات الأحداث وتفاعل الشخصيات مع بعضها البعض. ففي الجزء الأول (نافذة) نقرأ خطاب القص بضمير المتكلم، مما يوحي باتحاد المعنَّى مع شخصية الصبي. وهو اتحاد منطقي. ذلك أن المعنَّى هذا ليس الراوي كلي المعرفة، بل إن هناك راوٍ وراء قول المعنَّى. فعبارة «قال المعنَّى» تفترض وجود راو ضمني يستخدم ضمير الغائب في تفعيل دور المعنَّى وجعل تجربة الصبي هي ذاتها تجربة المعنَّى. تبدأ الرواية هكذا: قال المعنَّى: «غسلت أمي ثوبي «البفتة» الأبيض...» (ص 11)، لكن في المشاهد الأخرى يتحول هذا الخطاب الذاتي إلى خطاب غيري، يعبر عن الآخر، ويلتمس حضوره من تأكيد أن معاناة الواحد هي معاناة للجميع. فمثلاً، نقرأ في المشهد الأول تجربة مطر وزوجته حليمة، وزوجته الثانية فضة وبقية أفراد الأسرة. أما في المشهد الثاني فنقرأ تجربة ظافر وعائلته. لكن مع ذلك نسمع صوت المعنَّى بضمير المتكلم في مواضع قليلة جداً، رغم انتفاء الحاجة لصوته، فقد أقصاه المؤلف كفاعل وبقي كمظهر شكلي يوحي بربط أجزاء العمل فقط. (ص 79).

ولو تساءلنا: لماذا المعنَّى؟ ما هي مبرراته الفنية من داخل سياق النص؟ ما هو المعنى الكلي الذي يمكن أن يحدثه؟ لفظ المعنَّى مشتق من العناء الذي يصيب الإنسان من جراء تداعيات نفسية أو مادية. لذلك فهو مسلوب الفعل أو القدرة على التفاعل، فدوره في الرواية يقتصر على القول. وقوله لا يحكي تجربة ذاتية إلا بشكل جزيء وخاصة إذا اعتبرنا مقطع نافذة تعبيراً مباشراً عن المعنَّى. فقوله في معظمه غيري كما بينا. ولذلك فإن التساؤل عن ضرورة وجوده الفني يصبح مشروعاً. لقد دأب

الكاتب على تذكيرنا أن ما نقرأه هو قول المعنّى. لكن هذا المعنّى موجود فقط في ذهن الكاتب. فوظيفته ليست بنائية تختص بربط أجزاء العمل كما يبدو من تصميم الرواية. وليست وظيفته موضوعية دلالية. فمضمون العمل يخلو من تداعيات اسم (المعنّى) الدلالية.

إن اهتمام الكاتب بالمضمون جعله ينساق وراء إغراء الكشف عن المخبوء من عالم القرية. فالكاتب ربما يفترض أن المتلقي يقرأ أعماله من منظور توثيقي اجتماعي، فجاء عمله زاخراً بالتفسيرات والشروحات ذات الدلالات الاجتماعية التي بدورها تخرج عن نطاق الفعل الجمالي إلى النفعي. أن الكاتب منذ البدء يصرح بفكرة التوثيق. يقول في تصدير الرواية في حديثه عن المعنّى: «وكان بقوله، يوثق لرقص الزنود السالفة في مدار الأيام الوافدة، فقال، وقال» (ص 7). فالتوثيق هو السمة التي سيطرت على معظم أجزاء العمل. لقد حول الكاتب عمله إلى معجم زراعي اجتماعي يحفل بكل مسميات الأشياء وما يصاحبها من طقوس اجتماعية. ففي صفحة 57 تستوقفنا كلمة السِّفل. يقول الكاتب عنها:

«السِّفل، يكون مربطاً ومباتاً للثور والبقرة والحمارة، ومراحاً للغنم، ويكون مخزناً للعلف وحزم القصب الذي كان أخضراً وسوقاً لعذوق الذرة، غرفة واحدة مظلمة لا ترى طرف اليد في الليل، ويمكن الرؤية داخلها في النهار، مقسمة بقواسم حائطية من الحجر لا تبلغ السقف، وفي الأركان تكون مرابط المواشي: الحلال».

ولا يتوقف الكاتب عند هذا الشرح المعجمي، بل إنه يضيف في الهامش ما يوازي ما تقدم من التفسير. ليس هناك اعتراض على توجيه القارئ حتى يتفاعل مع النص أكثر، لكن الانبثاق العفوي لكل سياقات النص هو ما يجب أن يسود. إن الفصل بين الخطاب الجمالي والخطاب

التعليمي أو النفعي مسألة تحتاج إلى وعي دقيق خاصة في الأعمال ذات السمة الاجتماعية أو الأعمال التي تؤسس أعمالها لتعبر عن مرحلة اجتماعية أو تاريخية معينة.

ثانياً: الحصون

نحن في هذه الرواية أمام نص مغاير في بعده الجمالي. وقبل أن نصدر حكماً قيمياً، يجدر بنا أن نتعرف على طبيعة القص واستراتيجياته. يقوم هذا النص على أحاديث تحمل حكايات تتم عبر لقاء بين شخصيتي (المحدث) الذي يقوم بفعل الحكي و(الصاحب) الذي يقوم بفعل الاستماع والتحريض أحياناً على الحديث. هذه الحكايات في مضمونها هي حكايات الماضي البعيد قبل زمن التحولات. فالعمل في ظاهره يحمل صوراً لا رابط بينها إلا أنها تحدث بفعل القول والاستماع. وهذه الاستراتيجية كشكل تحمل دلالة أهمية التواصل الإنساني في شكله التقليدي القائم على المسامرات التي تولد ألفة وحميمية. لكن السؤال هو: كيف نقرأ هذا العمل؟ أو بمعنى آخر، ماذا نعتبره؟ أحسب أن هذا العمل نمط مختلف من القص ليس بالنسبة للمشري فقط، بل بالنسبة للرواية المحلية المكتوبة في الداخل. إن هذا العمل في ظاهره سطحي لا يوحي بشيء، لكن النظر إليه بعمق سيكشف مواطن الجمال التي تكمن في تشكيله الفني، وقدرة الكاتب على استخدام نظام الموتيف كما سيأتي الحديث عنه لاحقاً. إن هذا النص يمكن أن يقرأ كنص مبني على فعل الحكي والإنصات، فيه من الرواية بقدر ما فيه من القصة القصيرة، فيه من السرد المباشر بقدر ما فيه من الموتيفات التي تعمل كأيقونات دلالية وكخلفية عامة لفعل الحكي ذاته. إن هذا العمل بشكله المغاير يمكن أن نقرأه كنص مفتوح التجنيس. ورغم أن هذا النص يفتقر إلى الحبكة

المحدث. فمنذ أن قدم المحدث ديكه وجبة لصاحبه، ارتبطت الرغبة في سماع المزيد من الحكايات عبر التلذذ بما أحدثته وجبة الديك من وقع في ذاكرة الصاحب. إن هذا الارتباط بين رغبتي السماع والأكل أكسبت العمل، ما يمكن أن نسميه، كيمياء الدهشة، التي أضفت على العمل الكثير من الأبعاد الجمالية والدلالية. فتحوّل الديك من مجرد دلالة مادية إلى دلالة اجتماعية، ثم إلى دلالة دينية. فالديك، بالنسبة للصاحب، طعام، ومظهر بيني، ومنبه للصلاة في أوقاتها. وقد أشار الصاحب إلى أن العلاقة بين الديك والدعوة إلى أداء الواجب الديني تقتضي تبجيل الديك ومنحه الخصوصية الاجتماعية التي يستحقها. ففي سياق معين حرص الصاحب على تأكيد هذه الخصوصية لمحدثه الذي شتم الديك أثناء صياحه المعهود. قال الصاحب: «لا عدمتك يا محدثي.. إني قرأت في كتاب قديم لحديث عن النبي صلى الله عليه وسلم وقتما صرخ في مجلسه ديك، فسبه بعض الصحابة، فقال: «لا تسبه فإنه يدعو إلى الصلاة» (ص 61). لكن مظهر الخطاب هذا سرعان ما يتكشف عن حقيقة رغبة الصاحب في التهام هذا الديك، إذ يقول في نفس السياق: «دعه يؤذن فإن له مع الأيام يوماً» (ص 61). وإذا كانت هذه المقولة تحيل إلى المعنى الدلالي الأولى في العلاقة بين الآكل والمأكول، فإن الدلالات الأعمق لا شك تحيل إلى سياقات خارج بنية النص. إن هذه البنية أو استراتيجية القص التي اعتمدها الكاتب تقوم على فكرة الكشف والحجب. وتبقى استراتيجيات القراءة هي المسؤولة عن جماليات الخطاب ومضمونه.

إن أهمية هذا الموتيف تكمن في تأكيد أصالة البنية، التي تقوم، كما ذكرنا، على تكرار اللقاء لتكرار ذات الفعل، وهو سرد حكايات عن ملامح العصر القروي في فترة لم يعشها الصاحب أو غابت عنه بعض أوجه التجربة، أو ربما بدافع من الرغبة في المعرفة التي كانت واحدة من أبرز جوانب شخصيته في هذا النص. كما أن هذا الموتيف قد أشاع جواً من

الكوميديا السوداء التي أشعلت المفارقة المبنية على تغيير مسار المستوى الدلالي الظاهر في النص. فبنية النص تقليدية في ظاهرها، لكن قراءتها في ضوء نظام الموتيف سيبلور قراءات كثيرة، أبعد من أن تكون مجرد قراءة في زمن التحولات. إننا في هذا العمل أمام الإنسان في قلقه الدائم وحاجته إلى فعل الحكي من أجل الخروج من مأزق التفرد، وتأكيد النزعة الاجتماعية للإنسان. فلقاءات المحدث بصاحبه تحدث من أجل فعل واحد، هو الحكي، ولا يهم بعد ذلك ماذا يمكن أن يقول المحدث لصاحبة. يساعد على هذه القراءة تجريد الشخصيتين الرئيسيتين من الأسماء، مما قطع صلتهما بأي سياق اجتماعي، وأحالهما إلى مضمون إنساني أكبر. على أن هذا التجريد يؤكد بالأحرى وظيفتهما داخل النص، فالمحدث يؤدي دور السارد، والصاحب يؤدي دور المسرود له، كما ذكرنا.

ثالثاً: ريح الكادي:

ريح الكادي هي ريح الماضي بكل عقبه وعبيره الذي أصبح مجرد ذكرى نتحسس ألقها عندما ترهقنا الحياة المادية بلهاثها. ما دلالة هذه الرائحة في رواية تشتبك فيها التحولات الاجتماعية والاقتصادية؟

قبل أن نحاول قراءة هذه الدلالة يجدر بنا أن نبين أهم منطلقات الرواية.

تقدم الرواية عائلة الشايب عطية كمحور أساسي لاستراتيجية القص في هذا العمل. هذه العائلة لا تمثل أهمية بحد ذاتها، لكنها تقدم كرمز للفئات الاجتماعية التي عايشت التحولات بكل دلالتها. فهذه العائلة الممتدة، المكونة من ثلاثة أجيال: جيل الجد، وجيل الأب، وجيل الأبناء، تقترب من روايات الأجيال. لكن الرواية تفتقد إلى الاعتناء برسم ملامح شخوصها. إن هم الرواية كان تقديم تجارب بانورامية عن مجمل

الحياة القروية الزراعية التي تنتمي إليها هذه الشخصيات. فهي ببساطة رصد للتحولات الاجتماعية من نقطة غير محددة في الماضي إلى بدء تفاعلات الطفرة الاجتماعية في وطن الرواية، وبالتالي في وطن الكاتب.

إزاء هذه التحولات تقدم الرواية ثلاثة نماذج من الشخوص كلها تلعب أدواراً غير مؤثرة تحت فعل صيرورة التغير الاجتماعي. فيكتفي الجد عطية والجدة رفعة بموقف الرفض من الانسياق في الزمن الجديد. وعلى الرغم من ذلك، فإن رفض الجد أبلغ من رفض الجدة التي بقيت مع الشايب عطية لا من أجل رفض مطلق للزمن الجديد، بل من أجل عشرة العمر مع زوجها. فالشايب عطية يتمسك بنمط الحياة القديمة التي ألفها، ويصر أن يموت في ذات البيت الذي عاش فيه طوال حياته الماضية دون أن يغريه البيت الجديد الذي بناه ابنه.

أما النموذج الثاني وهو جيل الأب ويمثله حامد وزوجته. إن حامد، ابن الشايب عطية، قد تفاعل في بداية حياته مع نمط الحياة القديمة القائمة على الزراعية. أتقن آليات تلك الحياة وتشرب ثقافتها. لكن عندما تهب رياح التغيير الاقتصادي والاجتماعي على مجتمعه فإنه يستجيب لندائها متجاوزاً ما ألفه من حياة. فيهجر البيت القديم إلى آخر جديد، ويدافع عن تعليم أبنائه في المدارس النظامية في مقابل انتقاد الجد لهذه الظاهرة التي ترتب عليها التخلي عن الأرض كأساس للعيش.

وفي النهاية تقدم الرواية الجيل الجديد، أبناء حامد، الذين التحقوا بالمدارس ولم يعرفوا من حياة الجد والأب ما يجعلهم يتعلقون بها. لقد أوحت الرواية أن هناك أزمة التقاء بين جيل الجد وجيل الأحفاد. فالجد لا يعي مقتضيات التطور، والأحفاد لا يعون أهمية الماضي في فهم مستقبلهم.

في هذه الرواية يواصل المشري البحث عن صيغة للتعبير عن ماضي

قريته. فهو يعمد إلى بناء تقليدي يقوم على وحدة الزمان والمكان، مستغنياً عن وحدة الموضوع، مما يجعل الرواية تبدو صوراً متناثرة، إذ ليس هناك حدث تتفاعل في ثناياه معطيات القص، بل هو يهتم بتقديم ظواهر وذكريات عن تجربة المجتمع في فترة منقضية. فالنمط السائد في الرواية هو الوصف المباشر للشخصيات، وتقديم الأحداث والتعليق عليها دون أن تتنامى بشكل تمليه ضرورات منطقية الأحداث، وتفريغ بنية السرد في جزئيات أو وحدات تنتقل معها الأحداث، ولا أقول الحدث، من نقطة إلى أخرى. أما إذا أردنا الحديث عن الحدث باعتباره بنية كلية تتحرك معه الرواية إلى غاية فلسفية ذات أبعاد دلالية وجمالية، فإننا لا نظفر بهذه الصيغة التي نلحظها في روايات من مثل رواية **البحث عن وليد مسعود** لجبرا إبراهيم جبرا الذي يغدو حدث البحث هو المحرض على الكشف عن طبيعة التجربة الفلسطينية واغتراب المثقف الفلسطيني في المنفى، أو مثل رواية **الطريق** لنجيب محفوظ الذي يمثل فيها البحث أيضاً حاجة روحية إنسانية تعيد للإنسان توازنه في زمن طغت عليه الماديات. فالطريق بحث في الميتافيزيقيا ينتهي إلى عدمية المادة المتمثلة ذات البطل. إننا لا نظفر بمثل هذه البنية الحدثية الفلسفية في رواية المشري. وهذا بدوره يثير التساؤل عن تأثير التراكم المعرفي الروائي العربي لدى كتابنا المحليين؟!

لكن مادام أن الرواية ليس لها الحدث الذي يقود إلى كشف معرفي أو اجتماعي، ما الذي يوجد فيها إذن؟ أو ما الذي يجعلها رواية بالمعنى الفني؟ ريح الكادي عمل فني له حضور اجتماعي. فالرواية ذات خطاب اجتماعي صريح، لكنه خطاب لا يخلو من جدلية تجعل المتلقي يتساءل، وهو تساؤل قدمته الرواية كما سنوضحه لاحقاً عند الحديث عن وظيفة البنية التي ترتكز عليها الرواية. إن فكرة الأجيال التي قدمتها الرواية

تحتضن هذا الأسئلة الموقوته، فما إن يفرغ المتلقي حتى يتساءل: لماذا أسست الرواية محورها على فكرة الأجيال. وهذا التساؤل يقتضي مزيداً من الأسئلة عن التجربة المثلى للمجتمع: هل هو الارتهان للماضي؟ أم المزاوجة بين مرحلتين؟ أم الانحياز إلى المرحلة الجديدة؟ ومهما تكن الإجابة، فلن نستطيع الاختيار، ذلك أن المعضلة تكمن في كون هذه الأجيال التي قدمتها الرواية أيقونات دلالية لمعادل واقعي نلمس تقاطعاتها مع تجاربنا الذاتية والاجتماعية. إذ أن هذه الرواية أتت لتؤسس لتجربة حياتية عشناها أو عشنا على أقل تقدير طرفاً منها. فالكاتب يروي تجاربنا بموضوعية يجمعها هاجس التعبير عن مرحلة لا عن أشخاص بعينهم. وهذا ربما ما يفسر عدم اهتمام الكاتب برسم الشخوص وجعلها مجرد رموز لجماعات غائبة عن الفعل، لكن حاضرة في الدلالة.

إن الخطاب الاجتماعي الذي تبنته الرواية هو خطاب منحاز للحاضر، لكن هذا الانحياز ليس اختيارياً كما يبدو، بل إنه قسري بحكم قسرية التحولات ذاتها. إن هذا الانجياز يأتي من فكرة التلميح إلى التركيز على التعليم كأساس لنمو اجتماعي واع لا نملك سلاحا فعالاً غيره في مواجهة التحديات المعاصرة. وأهمية هذا الخطاب أنه خطاب متبلور من خلال بنية الشكل ذاته. فكما أسلفنا، فإن الرواية تنتهي والجيل الجديد في المراحل الأولى من التعليم. وهذا موقف فلسفي يحسب للرواية التي لم تتورط في افتعال كشف نتيجة التحولات على الجيل الجديد، لأن هذا الخطاب يفترض فيه أن يكون خطاباً فنياً بالدرجة الأولى ينبثق من خلال تضافر البنية الشكلية ومضمونها في هذا الرواية.

من الملامح المهمة في هذه الرواية أنها ذات بنية ثلاثية تتكشف مع تقدم العمل. تؤدي هذه البنية وظيفة توزيع الانتقالات السردية عبر ثلاثة أجيال تعيش حتمية التحولات الاجتماعية. لكن هذه البنية غير متوازنة،

بل بنيـة منحازة إلى تجربـة الجيـل الأول الذي يمثله الشايب عطيـة. إن هذا الانحياز في البنية هو بالتالي انحياز في المضمون. فتجربة الحنين للماضي هي التجربة المسيطرة على أجواء الرواية، وهي تجربة نلمسها بشكل مباشر في التحسر الدائم الذي يطلقه الشايب عطية كلما اضطرته الأحوال للتنازل عن شرط من شروط حياته التي اعتادها. أما تجربة جيل الأب فهو جيل مستلب لم يستطيع أن ينتمي للماضي بحكم التحولات القسرية في نمط المعيشة والتجربة الحياتية الجديدة، كما أنه لا يملك مؤهلات الانتماء لتجربة الجيل الجديد، فهو لا يمكن أن يؤدي دوراً تنموياً مثلاً. تنتهي الرواية وهي على مشارف التغيير، تنتهي والجيل الجديد مايزال في يفاعته يجلس في قاعات الدرس قبل أن يمارس التغيير. إن أهمية هذه البنية تكمن في أنها تؤدي دور الكشف عن المضمون، فهي بنية مؤدلجة لها عمقها الدلالي الذي نلمسه في التجسير الذي يمثله الأب كحلقة وصل بين جيلين مضادين تماماً هما جيل الجد وجيل الأحفاد. فالأب وهو لا يملك قدرة الفعل التنموي، يؤدي وظيفة حميمية تتجلى في الربط بين الجيلين وجدانياً ونفسياً، ذلك أن الفجوة ليست فجوة زمنية فقط، بل نفسية واجتماعية أيضاً. فهي فجوة نسفت كل مقومات المجتمع التعاوني. إن الرواية لا تقترح، ولا ينبغي لها أن تفعل ذلك، بل تجسد وتصف تبلور، وتترك للمتلقي فرصة التفاعل معها من منطلق القراءة التي يختارها المتلقي.

الخاتمة:

هذه تجربة ثلاث روايات من روايات المشري، يربطها اهتمام الكاتب بموضوع التحولات الاجتماعية والاقتصادية. وقد حرص الكاتب على تنويع استراتجيات الشكل مع المحافظة على ذات المضمون. لكنه يسجل حضوراً فنياً لافتاً للانتباه في **نص الحصون**، وكون اعتبارنا **للحصون** نصاً

مفتوح التجنيس، فهذا لا يقلل من أهمية حضوره الفذ في سياق الرواية المحلية. أما فيما يتعلق بالعملين الآخرين، **الغيوم ومنابت الشجر وريح الكادي**، فإن حرص الكاتب على تقديم تجربة التحولات وحنينه لتلك المرحلة من حياة قريته ربما سلبه التركيز على التشكيل الفني. لقد سيطر المضمون على الشكل الجمالي في هاتين الروايتين. فاهتمام المشري بموضوعه جاء على حساب البناء الفني. فتحول العمل في بعض جوانبه إلى عمل توثيقي، يرصد التحولات الاجتماعية. ورغم أنه قد اجتهد في تشكيل أعماله عبر شخوص وأحداث وأحياناً لغة تعتمد المفارقة، فقد ظلت جميعها مستلبة الفعل. فهذه التشكيلات ظلت سطحية الدلالات. على أن هناك نقطة جديرة بالاهتمام تتعلق بمدى غياب عنصر التشويق فيما نقرأ من روايات محلية. وهذه المسألة لا تقتصر على روايات المشري، بل لعله يطال معظم النتاج الروائي المحلي. إن قراءتنا لهذه الأعمال حسب تسلسلها التاريخي أوضحت جدية الكاتب في استثمار تجاربه السابقة لتوظيفها بشكل أرقى في اللاحق من أعماله. ففي **الغيوم ومنابت الشجر**، تبدو ملامح الشكل باهتة غير واضحة المعالم. أما في **الحصون**، فإن الكاتب يوفق في تسجيل خصوصية فنية من خلال استراتيجية قصصية واعية بضرورات القص. وفي **ريح الكادي** يستخدم الكاتب شكل رواية النهر أو الأجيال كما في ثلاثية نجيب محفوظ مع الفارق الفني طبعاً. لكن المهم هو تسجيل قفزة نوعية في مسار الشكل الفني. وأحسب أن الكاتب قد واصل هذا التصاعد الفني فيما لحق من أعمال أخرى. وعطفاً على كل ما تقدم فنحن أمام تجربة روائية تستحق بكل احترام أن نقف أمام عطائها، قراءة ونقداً حتى نتلمس الجوانب المضيئة في مسار روايتنا المحلية.

1997/10/10

تجربة المشري الروائية
قراءة في وجدان الإنسان والمكان

في البدء أقول:

مطر تجلى نبضه في راحتي ودمي

مطر شكا هامة الريح

شكا ما تبقى من رحيق القرى

وأرخى نزفه في عروق الصبايا

وانسل بين شجيرات المكان يفتش عن هجرة لغريب

غريباً كان المهاجر

صبياً كان المهاجر

تعلم حينها كيف ينسج وجده من دمعتين صغيرتين

تعلم كيف يصرخ في سمات التحول

لكن القرى كانت تغيرُ ثوبها وتفترش المدينة

حتى تغيرَ جيدُها وعبيرُها

فتعلم الحكي، ثم...

حكى ما لم تقله القرى

حكى قصة الغيم

حكى كيف تغدو تجاعيد الرجال بيارق

حكى وسمية النصر وعشق السواعد

حكى الشيء الذي كان..

فانفض عن وجه القرى زيف الحضارة

* * *

من السهل أن نقول إن المشري قامة سامقة في سياق ثقافتنا المحلية، لكن هذه الجملة مدائحية خالصة رغم استحقاق المشري لها. إن المهم حقاً هو الفعل النقدي الذي يجب أن يصاحب تجربة المشري لتقييمها ووضعها في الإطار اللائق بها. فالنظر إلى أدب المشري، وخاصة الروائي منه، كتجربة مفردة وكتجربة جيل بأكمله يكشف جدلية الخطاب الروائي بفنيته مع الواقع الاجتماعي. إن المشري وهو قروي النشأة والميول، قدم أدباً يبلور معاناة الإنسان كما فهمه وتفاعل معه، لا كما قرأ عنه أو راقبه عن بعد. فالمشري متورط بالانتماء لقريته، فنياً وليس عرقياً بطبيعة الحال، ذلك أن الإنسان في قاموس المشري هو الإنسان بما يحمل من معاناة وتوق للأفضل. فالإنسان هو المعني بأدب المشري، سواء الإنسان الذي يتحدث عنه أو له، فكلاهما في النهاية هم المشري الذي كرسه في أعماله. ومع ذلك، فإن إنسان المشري له خصوصية المكان في عالم ينزلق في فخ العولمة، التي تدعي إذابة الخصوصيات من أجل إفساح المجال لإنسان يرى كل شيء دون أن يشعر بوجوده في هذا العالم الغرائبي. لقد قدم المشري جدلية الإنسان والمكان في أعماله بدءاً من رواياته الوسمية وانتهاء بصالحة التي صدرت مؤخراً. وبامكاننا أن نستثني رواية في عشق «**حتى**»، وهي الرواية الخامسة في سياق رواياته حيث إنها نمط مغاير من منطلق أنها تجربة تحكي واقع الإنسان المعاصر خارج واقع القرية. نعم المشري متلبس بالحنين لقريته ولإنسانها؛ وتلك خصوصية سجلها المشري

في أعماله بدءً من **الوسمية** ومروراً **بالغيوم ومنابت الشجر**، **والحصون وريح الكادي** وأخيراً **صالحة**.

هناك ثلاثة محاور نستطيع أن نتبينها بوضوح في تجربة المشري الروائية. هذه المحاور هي: المكان والإنسان والهم الاجتماعي. ففيما يتعلق بالمكان، فقد كانت القرية هي محور اهتمام المشري، فهي القرية الفاعلة، ثم القرية المتحولة، وأخيراً القرية المتبدلة. لكن ضمير القرية وسر تميزها هو في خصوصية علاقتها بالمطر. والمطر هنا ليس باعتباره حادثاً طبيعياً، بل باعتباره حدثاً ثقافياً لهو طقوسه في سياق الحياة القروية. إن تتبع عناوين بعض الروايات يكشف كيف يشكل المطر وما ينتج عنه من زرع وارتواء نشاط القرية في كل مواسمها. فالوسمية تلخيص لكل تداعيات الموسم (الزراعي) وما قد يحمله من مفاجآت تؤثر على خاتمة الموسم. أما **الغيوم ومنابت الشجر** فهو عنوان يرمز للعلاقة الأزلية بين الأرض والمطر، وهي علاقة حاضرة في الذاكرة القروية كفعل من أفعال الخلاص أو النجاة. فحضور المطر له ثقافة طقسية لا أحسب أن المجال يسعفنا للحديث عنها. كما أن غياب المطر هو بالضرورة إلغاء وتغييب لهذه الثقافة، بل إن ثقافة موازية تنشأ تبعاً لهذا الغياب. لكن الرواية، مع ذلك، تكشف مرواغة العنوان باعتباره بنية ترمز للقرية لا إلى ما هو حادث في محيطها. وكأن العمل يؤكد أن مطر القرية ومنابتها مرادف لما تستدعيه في أذهاننا كلمة «قرية» رغم أن هناك مطراً ومنابت في أمكنة أخرى. وأخيراً **ريح الكادي**، وهو عنوان يؤسس علاقة مقاربة في النص، متلبساً بالإيحاء، مستدعياً عقباً خاصاً فجرته تداعيات المطر سواء ما كان اجتماعياً منها أو فلكلورياً. فنحن لسنا أمام ظاهرة مادية للكادي بقدر ما نحن أمام تداعيات وإحالات على مدلولات خارج سياق الرواية ذاتها. فالكادي كمادة غير موجود في الرواية على الإطلاق إلا بالقدر الذي يثير فينا

كوامن دلالات شعبية ضد ما هو سائد في زمن التحولات الضارب في أحشاء كل ما هو مستورد مستهلك. وأعتقد أن ذاكرتنا الشعبية على وجه الخصوص لا تخلو من طقوس اجتماعية ولدتها ثقافة المطر. أما **الحصون** فهي تأكيد على تحصن الإنسان القروي في قريته ومحاولة رفضه للتحولات، وهذا هو بالتأكيد أحد الدلالات التي تقدمها الرواية. فإصرار الصاحب على أن يستجلب من محدثه كل حكاية عن ماضي قريته هو تحصن وتمترس خلف مظاهر وتقاليد القرية بكل طقوسها. ومرة أخرى فإن **الحصون** كدلالة مادية ترد بشكل جزئي في حكاية واحدة من حكايات المحدث للصاحب، لكنها تصبح عنوان الرواية بأكملها. ولعلها الرواية الوحيدة التي لم تقدم التحولات كموضوع من موضوعات أزمة إنسان القرية. إننا نستعرض هذه العناوين لنبين الشحنات الثقافية والاختلاف الظاهري مع متن الروايات. وهو اختلاف خادع يوحي بعدم الترابط بين هذه العناوين ومكونات العمل، لكنه يكتسب دلالته الإيحائية من ربطه بسياقات خارج نطاق النص.

إن فلسفة المشري الروائية تقوم على جدلية الإنسان والمكان. فمن غير الممكن أن نتعرف على الإنسان دون أن نتعرف على ملامح المكان. لقد أدرك المشري أهمية المكان في رسم شخوصه منطلقاً من وعي مفاده أن طبيعة المكان تشكل مزاج الإنسان ونشاطه ونمط معيشته. ولذلك فإن حضور الشخصيات يغدو جملة دلالية تعكس محور التفاعلات الإنسانية في ذلك المحيط.

لقد أحسن المشري عندما كسر نمطية الثنائية الأزلية في الصراع الإنساني، أعني بها، جدلية الخير والشر. فنتيجة لإقصاء هذه الجدلية انتفت الشخصيات النمطية ذات المعالم المطلقة في خيرها أو شرها، وتحولت الشخصيات في أعماله إلى شخصيات أناس عاديين لهم لوننا

ولهم همنا دون أن ينتفي شرط الفن عنها. فهي شخصيات تتنازعها التناقضات التي تشكل جوهر الذات الإنسانية. فالإنسان في روايات المشري، رغم التباين من رواية لأخرى، نمط عادي فيه مزيج من الحب والخوف، مزيج من التحدي والانهيار، مزيج من الكفاح والتراخي، بل فيه أحيانا مزيج من الأنانية والإثرة. هذه التركيبة النفسية لشخوصه تركيبة واقعية ليس في ملامحها فقط، بل في فعلها وتفكيرها أيضاً. فمطر وفضه وظافر وحمدان وابن زايد في **الغيوم ومنابت الشجر**، والشايب عطية وحامد ورفعه وصالحه في **ريح الكادي**، وحتى الصاحب المحدث في **الحصون**، ليسوا أبطالاً بالمعنى التقليدي للكلمة، بل هم أناس عاديون تستهلكهم الحياة، فيسايرونها حيناً وأحياناً يحتجون لكنهم في النهاية يذعنون لجبروتها. إن المشري يقدم نماذج ليس لها خصوصية التجربة، بل هي دائماً رمز لفئات اجتماعية واقعية في تحولاتها. فالمشري لا يهتم، أو هكذا تفصح تجربته، بصراع الذات تجاه الآخر. فجاءت الشخصيات في عمومها مستسلمة للتحولات مؤمنة بصيرورة التحولات الاجتماعية، حتى الشايب عطية وهو الذي بدا أكثر مقاومة للتحولات من غيره، يكتفي في النهاية بالانزواء مرتهناً لتجربته الماضية.

أما الموضوع الذي دأب المشري على التعبير عنه فهو التحولات وما أحدثته من خلخلة نفسية واجتماعية في بنية المجتمع التعاوني بأسره. فالكاتب يعلن صراحة موقفة غير الودي من سلبية التحولات، لكنه في الوقت ذاته لا يلغي أي بوادر إيجابية لهذه التحولات. ففي **ريح الكادي** تنتهي الرواية والجيل الجديد، جيل الأحفاد، مايزال يجلس على مقاعد الدرس. وهي بالتأكيد رؤية تفاؤلية تبشر بجيل يبني نفسه وفقاً لما تقتضيه التحولات الزمنية. ويجب أن نوضح أن المشري قد تعامل مع

موضوع التحولات من ناحيتين: ما قبل التحولات كما في رواية **الحصون**. وقبل وأثناء التحولات كما في **الوسمية**، **والغيوم ومنابت الشجر وريح الكادي**. فالوسمية كانت تجربة تجسد قلق التواصل مع المدينة حيث تبدو معضلة شق طريق من المسائل التي استهلكت تجربة الرواية. وبعد الفراغ من قراءة هذه الرواية تتجسد رمزية الطريق في البحث عن اتصال بالعالم الخارجي. بمعنى أن القرية هي التي تسعى للخروج من عزلتها دون أن تعي مقدار التضحيات التي ستدفعها ثمن لهذا الاتصال. أما **الغيوم ومنابت الشجر** فهي تجربة القرية التي استيقظت على زمن التحولات، استيقظت وقد رحل الأبناء نحو المدينة، استيقظت وظلت تستعيد تراثها الذي بدأ ينداح في حمى التحولات. وعندما نأتي **لريح الكادي** فإن المشري يسجل تجربة التحولات بوعي أكبر، وهذا ليس غريباً فزمن الرواية في الصدور يأتي رابعاً بين أعماله بعد أن نضجت موهبة السرد الروائي لديه، وأصبح قادراً على تقديم أشكال مغايرة لما قدمه في عمليه السابقين، أعني، **الوسمية والغيوم ومنابت الشجر**. إننا هنا أمام معمار فني مستخدماً لعبة الشكل في كشف فحوى العمل. فالرواية مكتوبة على نمط رواية الأجيال. فعبر ثلاثة أجيال يجسد المشري أزمة التحولات النفسية والاجتماعية التي فرضت على جيل الجد أن يغرق في الصمت والنسيان، وجيل الأب أن يذوب في أتون التحولات دون وعي منه بما يجري، أما جيل الأبناء وهم المعنيون بالتحول، فقد وجدوا أنفسهم في قطيعة مع جيل الجد. من الملامح المهمة في هذه الرواية أنها ذات بنية تؤدي وظيفة توزيع الانتقالات السردية عبر ثلاثة أجيال تعيش حتمية التحولات الاجتماعية. والسؤال هو لماذا أسست الرواية محورها على فكرة الأجيال؟ وهذا التساؤل يقتضي مزيداً من الأسئلة عن التجربة المثلى للمجتمع: هل هو الارتهان للماضي؟

أم المزاوجة بين مرحلتين؟ أم الانحياز إلى المرحلة الجديدة؟ ومهما تكن الإجابة، فلن نستطيع الاختيار، ذلك أن المعضلة تكمن في كون هذه الأجيال التي قدمتها الرواية أيقونات دلالية لمعادل واقعي نلمس تقاطعاتها مع تجاربنا الذاتية والاجتماعية. إذ أن هذه الرواية أتت لتؤسس لتجربة حياتية عشناها أو عشنا على أقل تقدير طرفاً منها.

هذه بعض من ملامح التجربة الروائية لدى المشري تتقاطع فيها الخطابات، الاجتماعي والثقافي والفني وحتى الإيديولوجي في تناغم يؤكد وعي الكاتب بما يطرح في أعماله. ورغم أن تجربة المشري تجربة يسيطر عليها قلق المضمون، فإن الكاتب يسعى جاهداً إلى تأكيد سيادة خطاب الفن. وإذا كان المشري مهتماً تقريباً بموضوع محدد، فقد ظل يحاول تنويع الشكل الفني في أعماله. ففي **الحصون** مثلاً يقدم تجربة سردية مغايرة لكل أعماله السابقة واللاحقة. فهو نص مبني على فعلي الحكي والإنصات بين الشخصيتين الرئيسيتين، المحدث والصاحب. على أن هذا النص يتميز أيضا بتقاطع الاستراتيجيات الشكلية، ففيه من الرواية بقدر ما فيه من القصة القصيرة، فيه من السرد المباشر بقدر ما فيه من الموتيفات التي تعمل كأيقونات دلالية وكخلفية عامة لفعل الحكي ذاته. إن هذا العمل بشكله المغاير يمكن أن نقرأه كنص مفتوح التجنيس.

إن تجربة المشري تجربة متنوعة، ودؤوبة، ومستشرفة لآفاق الخطابات السردية، يدعم هذا الرأي ست روايات على مدى عقد من الزمن. لقد كرس المشري هذه الروايات، باستثناء **في عشق حتى**، لتجربة القرية في زمن التحولات، وهو موضوع نوَّع القول فيه بأساليب متعددة. وفي تصوري فإن تجربة هذه الروايات قد اكتملت إلى درجة أن المزيد في هذا الموضوع يشكل تكراراً، وتكريساً لأنماط وشخوص ربما تفتقد أهمية

حضورها كنسق روائي أبدع فيه المشري. ولذلك فإن المشري، كروائي اتسمت تجربته بالإصرار والمثابرة، مطالب، وهو أهل لذلك، بارتياد آفاق جديدة فنياً وفكرياً.

* * *

الإسلام في أمريكا

تأليف: محمود يوسف الشواربي

عرض: محمد عبدالعزيز الموافي

- 1 -

مرَّ العالم الإسلامي في العقد الأخير من القرن العشرين بمرحلة حرجة، تكاد تماثل في خطورتها تلك المراحل الفاصلة في تاريخه الطويل. كسقوط الخلافة الإسلامية على يد المغول، وخروج المسلمين من الأندلس، وصدامهم الطويل مع الغرب المسيحي في الحروب الصليبية. ومن ثم فالمسلمون في حاجة ماسة إلى أقصى قدر من اليقظة والحذر والإعداد المنظم لمواجهة تلك المحنة التي تسعى إليهم لتزلزل كيانهم!

ذلك أنه بعد السقوط المدوِّي المفاجئ للاتحاد السوفيتي انفردت الولايات المتحدة الأمريكية بزعامة النظام الدولي الذي تتضح معالمه شيئاً فشيئاً، والذي انقلبت فيه الأوضاع رأساً على عقب؛ فلم يعد العالم الإسلامي - فقط - جزءاً من العالم النامي الذي تختلف قضاياه ومشكلاته عن العالم الاشتراكي والرأسمالي، وإنما أصبح جزءاً من عالم الجنوب المتخلف في مواجهة عالم الشمال المتقدم. لكن اللافت للنظر والمثير للدهش أن التناقض الأخير يختزل بطريقة تثير القلق إلى تناقض بين العالم الغربي المسيحي والعالم الإسلامي الذي أصبح هو العدو المتوقع والمنشود بل «والمصنوع»! هذا «العدو» الجديد استبدل بالعدو الشيوعي، وحُشدت ضده قوى الغرب كافة، من أسلحة وجيوش وتحليل ورصد، وبحث وتنظير سبقا غيرهما ومهَّدا له. ولعل أبرز ما يشار إليه في هذا المجال هو «صدام الحضارات» لـ «صموئيل هنتنجتون» المنشور في عام 1996. والذي كان لبّه المقال المنشور بذات الاسم عام 1993 في مجلة

«الشؤون الخارجية» الأمريكية. ففي هذا الكتاب تم تحديد ملامح «الخطر الإسلامي» تهيؤاً للقضاء عليه!

وهذا المنعطف الخطير يتطلب من المسلمين داخل العالم الإسلامي وخارجه يقظة حادة، وترقّباً حذراً، واستعداداً جاداً، يتناسب والخطر الداهم الذي يهددهم.

ومن هنا فإن كتاب «الإسلام في أمريكا» إسهام مبكر (1960) في هذا المجال، واستشراف واعٍ لمستقبل المسلمين، من «جمعية التعريف الدولي بالإسلام» التي كونها رهط من المثقفين والسياسيين اختاروا المؤلف - د. محمود يوسف الشواربي - «سكرتيراً» لها. وأوكلوا إليه تسجيل مشاهداته ومرئياته خلال وجوده في أمريكا، أستاذاً زائراً لمدة عامين، من قِبل قسم اللغات السامية والشرقية بآداب القاهرة.

وكان هذا الاختيار موفقاً؛ نظراً لما يتمتع به المؤلف من روح أكاديمية موضوعية، وعقل متفتح تلاقح فيه عدد من الثقافات. فضلاً عن الصبغة «الدعْوية» التي تميز بها المؤلف، وأبرزت حرصه على نشر الإسلام وترسيخه من غير بلاده. كما أبرزت حماسته لإعلاء شأن المسلمين، وترسيخ أقدامهم في المجتمع الأمريكي الذي يسوده صراع شرس، ويموج بعديد من النحل والثقافات.

- 2 -

يقع الكتاب في حوالي 220 مائتين وعشرين صفحة من القطع الكبير. ويتكون من تمهيد وعشرين فصلاً. في التمهيد أبان المؤلف الظروف التي ساعدته على تأليفه كتابه. وفي الفصل الأول «نبذة تاريخية» ألقى خلالها المؤلف ضوءاً على هجرات المسلمين إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ابتداء من القرن التاسع عشر وخلال النصف الأول من القرن العشرين. ثم تحدث في الفصل الثاني عن التبادل الثقافي بين

أمريكا والعالم الإسلامي. وفي الثالث عن الهيئات الإسلامية فيها. والرابع عن المؤتمرات الإسلامية التي عقدت بها. وتوقف في الخامس أمام اتحاد الجمعيات الإسلامية في الولايات المتحدة وكندا. وفي السادس أمام مؤسسة مسجد نيويورك. أما السابع فقد خصصه لبيان جهود الجالية الإسلامية - وبالذات في نيويورك - لتطبيق الشريعة الإسلامية في مكافحة مرافق الحياة. أما الثامن فقد تناول المؤلف فيه الظروف التي تم فيها قبول جمعية التعريف الدولي بالإسلام في الأمم المتحدة.

ثم توالت الفصول الاثنا عشر الباقية تحمل هذه العناوين:

- النداء الإسلامي في الاحتفال بالعيد العاشر للأمم المتحدة.
- الأمريكان السمر والجامعة الإسلامية بشيكاغو.
- القاديانية والبهائية في أمريكا.
- الندوات الإسلامية، ومسرح الفنون الأفروأمريكية، والنادي الإسلامي في نيويورك.
- اتحاد وادي النيل بأمريكا.
- المؤتمر المسيحي العالمي.
- المؤتمرات السنوية لطلبة العالم الإسلامي بالولايات المتحدة.
- المحاضرات العامة في الجامعات الأمريكية وتنشيط الجمعيات الإسلامية بها.
- الرسائل الإسلامية لجمعية التعريف بالإسلام.
- أهمية البعوث الإسلامية إلى أمريكا.
- الدليل العام للمسلمين في الولايات المتحدة وكندا.
- طرق إحياء التراث الإسلامي بين الجاليات الإسلامية بأمريكا وأوروبا.

وهكذا ضم الكتاب هذه الفصول الكثيرة التي لا تتناسب وعدد صفحاته (218). ومن ثم كان حجم بعض الفصول لا يتجاوز خمس صفحات، كالفصل الثاني والخامس والسادس. وكان يمكن اختزال عدد الفصول بدمج بعضها ببعض، وبخاصة أن موضوعاتها يتداخل بعضها مع بعض، ويكمل بعضها بعضاً. وبذلك ينجو القارئ من التشتت الذي ينشأ عن كثرة الفصول.

- 3 -

من الواضح أن توثيق الكتاب الذي سجل فيه الدكتور الشواربي مشاهداته وانطباعاته عن أحوال المسلمين في أمريكا - يعود في قدر كبير منه إلى الثقة في شخص المؤلف، وهذه الثقة نتج عنها الاطمئنان إلى المعلومات التي يوردها هذا العالم الداعية المتطوع، والتي تقترب من التأريخ الحي لتلك الحقائق والمشاهدات خلال هذين العامين.

على أنه يمكن أن يُقرن هذا الكتاب بكتب الرحلات التي نعرفها في تراثنا «لابن جُبير» و«ابن بطُوطة» في القرنين السادس والثامن الهجريين. وذلك دون إغفال الفارق بينه وبينهما؛ فهو قد اقتصر على دولة بعينها، وقصر جهوده على زاوية محددة هي الإسلام وأوضاع المسلمين فيها. على حين أن ذينك السلفين الجليلين قد امتدت رحلتهما إلى العديد من الأقطار، وتناولت الكثير من الموضوعات. وقد ساعد المؤلف الاختراعات الحديثة التي لم تتيسر لسلفيه، فاستعان بالصور «الفوتوجرافية» لأفراد وعائلات قابلها وتحدث معها، واستفاد من معلوماتها؛ كأنه يريد أن يؤكد مشاهداته ومرئياته في إطار الدراسات التاريخية والاجتماعية.

ولهذا الكتاب أهمية خاصة بين المؤلفات التي تناولت هذا الموضوع

الذي يحظى باهتمام خاص لدى المسلمين؛ نظراً لقلة المؤلفات الأكاديمية فيه، وندرة الدعاة العلماء في هذا المجال. ومن ثم غلبت على الكتاب الرؤية الموضوعية التي جسدها أسلوبه الهادئ الرصين الذي لا يستعصي على أواسط المثقفين. كما أن لقطاته الفكرية الطريفة، ووقفاته التحليلية البسيطة العميقة جعلت الكتاب أكثر جذباً لجمهور القراء. وبخاصة أن المؤلف ركز اهتمامه على الإسلام عقيدة وسلوكاً. وشمل تناوله الجماعات الإسلامية الأمريكية كلها. وصار كأنه يطمح - خلال نقده لها - إلى أن يُعرف المسلمون بالإسلام، لا أن يعرف الإسلام بهم!

- 4 -

تطرق الدكتور الشواربي في كتابه إلى قضايا كثيرة يصعب الإلمام بها في تلك العجالة. غير أن من أهمها دحضه لأفكار بعض الفرق والنحل التي تنتسب - ظلماً - وزوراً - إلى الإسلام. ويجهد الدارسون المغرضون في الغرب أنفسهم لإلحاقها بالفرق الإسلامية؛ دعماً لدور السياسيين في إشاعة الفوضى والتشتت بين صفوف المسلمين.

من هذه الفرق «القاديانية» التي تنتسب إلى الهندي «غلام أحمد القادياني» الذي قضى السنوات الأولى من حياته في «قاديان» قبل أن ينغمس في إفكه وبهتانه بمباركة المستعمرين الإنجليز الذين مالأهم هذا الأفاق بإعلانه إلغاء فريضة الجهاد من «شريعته»!

وهاهم أولاء أتباعه يتخفون في رداء الإسلام كي يتمكنوا من نصب فخاخهم لمن يريدون الإيقاع به في شباكهم، وذلك من خلال نشاط مكثف تقوم به مراكزهم الثلاثة الموجودة في نيويورك وواشنطون وسان فرانسيسكو..

ويُحمد للمؤلف تلك الجهود التي بذلها آنئذ (1959) مع كبيرهم في

سان فرانسيسكو حتى أقلع عن كفره ومروقه، وعاد إلى العقيدة الإسلامية الصحيحة.

كذلك كان للمؤلف دور محمود بالنسبة لـ «البهائية» التي تنتشر بين كثير من المسلمين في أمريكا. وقد أدى احتكاكه المباشر بالبهائيين، ومناقشاته معهم، ومعايشته الشخصية لهم؛ إلى اقتناع الكثيرين منهم بوجهة نظره، وعودتهم إلى الصراط السوي. وهو يذكر - مبتهجاً - في ص 147: «أن البهائيين أسرع الفرق التي تبادر إلى اعتناق العقيدة الصحيحة..». غير أن هذه الثمرة المباركة لم تنضج من فراغ، وإنما غذَّتها مناقشات موضوعية هادئة اجتث المؤلف بها أفكارهم من جذورها؛ فبدأ النقد والنقضَ من الجذور ممثلة في «ميرزا علي» الذي نشأ في شيراز جنوبي إيران. وادعى أنه «المهدي المنتظر!» فأعدم عام 1849م. وبعد توقّف يسير أمام المؤسس الثاني لـ «البهائية: ميرزا حسين علي» - ركز جهوده في عرض مزاعمهم المتناقضة، والمثيرة للسخرية فضلاً عن الرفض! وبعد العرض والنقد والنقض تهاوت نِحْلتهم المحشوّة بالافتراءات الصارخة. من مثل ادعاء «الباب: ميرزا علي» النبوة. وزعمه بأن «شريعته» ناسخة للإسلام. وأن الصوم لا يكون إلا في فصل الربيع، ولمدة 19 يوماً، من شروق الشمس إلى غروبها؛ إلى غير ذلك من الترهات والأباطيل.!

لقد أثار المؤلف كثيراً من القضايا التي يتعذر الإلما بها ومناقشتها. فلا مناص من اختيار أبرزها. من ذلك قضية «الأمريكان السمر والجامعة الإسلامية فشيكاغو» التي توقف عندها في الفصل العاشر. فرجح أن أجدادهم جُلبوا من إفريقية، وكانوا يدينون بالإسلام الذي ساد دول الساحل الإفريقي الغربي خلال الفترة التي جُلبوا فيها إلى أمريكا.

وإذا عرفنا أن عدد هؤلاء المسلمين بشيكاغو في هذا الوقت يربو على المليون - جاز لنا أن نزعم أن المؤلف يولِ هذا الموضوع عناية كافية تتيح للقارئ التعرف على أحوالهم: جذوراً وعلاقات وأوضاعاً. والوقوف على نوعية الروابط التي تربط بينهم وبين غير المسلمين، وبينهم وبين الوافدين من المسلمين. كذلك لم نلمس الاهتمام بأعدادهم وأماكن تجمعهم، ولا بزعمائهم ولا نوعية ثقافتهم. فضلاً عن عدم الاهتمام الكافي بالوسائل التي تقرب بينهم وبين المسلمين الوافدين عليهم. وبخاصة أن الإسلام يقدم أرضية قوية صالحة لهذا التقريب.

في الفصل الرابع عشر تناول المؤلف تجربة طريفة أسهم خلالها في «المؤتمر المسيحي العالمي» الذي انعقد في جامعة «نورث وسيترن» عام 1954. وذلك بإلقائه محاضرة عن «سماحة الإسلام مع أتباع الديانات الأخرى»، نالت رضا الحاضرين واستحقت إعجابهم. وهذا شيء طيب. ولكن حبذا لو أبرز في حديثه العناصر الإيجابية التي لمسها في المؤتمر، من حيث التنظيم، ودرجة الاستجابة، والموضوعات التي عولجت من قبل المشاركين، والتوصيات التي تمخض عنها المؤتمر. إنه لو فعل ذلك لقدم خدمة طيبة للمنظمات الإسلامية المهتمة بالدعوة، والحريصة على إيجاد رأي عام له تأثيره الإيجابي على مستقبل الحركة الإسلامية في الولايات المتحدة، والدول الأوروبية.

- 5 -

تبدو رغبة المؤلف في أن يجذب كتابه أكبر عدد من القراء. لكن هذه الرغبة لا تتعارض مع تلبية مطلب نفر آخر منهم؛ بإضفاء مزيد من الطبيعة الأكاديمية على الكتاب، حتى تتخطى فائدته زمنها إلى الأجيال القادمة. وتحقيق هذا المطلب أمره يسير، يتمثل في ذكر معلومات المصادر. كتحديد عدد وتاريخ الصحيفة التي يسند إليها المؤلف إيراد

حادثة. فمثل هذا التوثيق يفيد الباحثين بعده كثيراً، وبخاصة المهتمون منهم بمصادر المعلومات. لكن الإنصاف يوجب الاعتراف بأن المؤلف - يرحمه الله - جعل لمشاهداته الخاصة ومرئياته المقام الأول. وجاءت مثل هذه الاستشهادات دعماً لها.

وكم كنا نودّ لو اهتم بالإحصاءات، لأهميتها وتيسرها؛ كي نتبين حجم كل جماعة من الجماعات الإسلامية. ونعرف من انضم منها - أو لم ينضم - إلى الاتحاد العام للجمعيات الإسلامية.

وهكذا لم نلمس اهتماماً كافياً بحركة التطور، سواء أكان بالزيادة أم بالنقصان. مع أهمية ذلك في تقديم تصور مستقبلي للوجود الإسلامي بأمريكا. فضلاً عن إضفاء الصبغة البحثية المنهجية على الكتاب.

كما كان القارئ يود لو عرَّفه المؤلف بالمذاهب السائدة بين مسلمي أمريكا؛ حتى يتمكن الدعاة من مخاطبتهم باللغة التي تناسبهم. بل ومن التقريب بينهم بإزالة كثير من الاختلافات المفتعلة الناشئة - غالباً عن قصور في الفهم من بعضهم لبعض.

إن مثل هذه الوحدة يمكن أن تودي إلى أن يصبح هذا التجمع الضخم «لوبيًّاً» يخدم أصحابه، ويخدم المسلمين في أنحاء المعمورة. ولعل ذلك يؤدي بنا إلى ضرورة اهتمام المنظمات الإسلامية بوضع خطة مدروسة موضوعية للإفادة من هذا التجمع الإسلامي المؤثر. ويمكن لهذه الخطة أن تعتمد على ركيزتين:

- تقوية تمسك المسلم المهاجر بعقيدته، والحيلولة بينه وبين الذوبان في المجتمع الغربي المادي. ويتحقق كثير من ذلك بإمداده بالكتب والأشرطة التي تقدم له الإسلام وتعاليمه بأسلوب واضح سمح ميسر، على أن يكون ذلك من خلال هيئات ومنظمات تؤدي عملها بطريقة منظمة ودائمة.

- حفز المسلمين المهاجرين على مساعدة من يتوسمون فيه الرغبة في اعتناق الإسلام. ثم حفزهم على أن يكونوا مُثُلاً طيبة للسلوك الحضاري الذي يعكس القيم الإسلامية. فذلك أجدى من الدعوة اللسانية الوعظية. إنهم بذلك يجددون الدور الهائل لأسلافنا في «الأندلس المشرقي» حيث عم الإسلام بنوره دول جنوبي شرق آسيا.

ويدخل تحت هاتين الركيزتين ويكملهما التوسع في إنشاء المراكز الإسلامية، والإكثار من إيفاد الدعاة الواعين والتوسع في جذب الدارسين من هؤلاء المسلمين إلى الجامعات الإسلامية. وتيسير أداء الحج والعمرة لهم.

وليت القائمين على الأمر يهتمون بإصدار دليل واف بالمسلمين في أمريكا. ثم الاهتمام بتنقيحه وطبعه كل عدة سنوات، حتى يحافظ على تجدده، ويمد القارئ بكل ما يطرأ من تطورات على أوضاع المسلمين.

وليت الدول الإسلامية تتبنى - اعتماداً على هذا الدليل - فكرة الاستفادة بالخبرات الإسلامية المناسبة، كل في مجالها. لتترسخ العلاقات بين المسلمين النازحين وأوطانهم الأم.

وليس من شك أن جهوداً محمودة بُذلت في هذا المجال، كان من نتائجها الطيبة ما نلمسه الآن من تواصل حميم بين هؤلاء النازحين وبين إخوانهم في الأقطار الإسلامية. ثم ما نراه منهم من تفانٍ مدروس في سبيل الإسلام والمسلمين من أجل تفنيد ما يُرقوا به من أباطيل.

بل اللافت للنظر والمثير للإعجاب أن ذلك لم يقتصر على المسلمين، بل شمل المسيحيين العرب الذين نزحوا من الديار الإسلامية، ونعموا بسماحة الإسلام. فقد جاء في صحيفة الأهرام (98/9/7) أن «إدوارد سعيد» الناقد العربي وأستاذ الأدب المقارن في جامعة كولومبيا، نشر

مقالاً بعنوان «كارثة فكرية» استنكر هذا الهوس العدائي للإسلام في أمريكا وأوروبا. وفنّد الأباطيل التي أوردها «ف. أ. س. نايبول» - من ترينداد يحمل الجنسية البريطانية - في كتابه «ما بعد الإيمان.. رحلات إسلامية بين الشعوب المعتنقة» وذلك بعد 18 ثماني عشرة سنة من كتابه السابق «بين المؤمنين» الذي أصدره بعد زيارات لماليزيا وإيران وباكستان وأندونيسيا. وكالعادة تلقفت الصحف الغربية ذاك كما سبق أن تلقفت هذا بسيل من الإطراء المجوج؛ لتلبي نهماً شاذاً لدى القارئ الغربي في الافتراء على الإسلام ومحاولة تشويهه. بطريقة تثير الغثيان والازدراء! فهذا الكاتب الحاقد يزعم (مثلاً - أن الإسلام دين العرب، وكل مسلم غير عربي هو معتنق للدين، وفاقد لهويته. لأن الإسلام يعزله عن تقاليده ويتركه حائراً مضيعاً! ونسي «المؤلف» أننا بالمقابل يمكن أن نقول إن الكاثوليكية لا تصلح إلا لسكان روما، وكل من عداهم من الكاثوليك مقطوع عن تاريخه، معزول عن تقاليده! وهكذا يستمر «إدوارد سعيد» في نسف المقولات الخرقاء التي تخرج من أفواه هؤلاء الكارهين. وذلك بأسلوب علمي يناسب البيئة التي يحيا بين ظهرانيها، ويركز على ألوان الخطاب التي تلائم أصحابها.

وهذا الذي حدث بعد أربعة عقود من صدور كتاب د. الشواربي (1960) - حدث مثله من مفكر مسلم مغترب في أوروبا هو «د. عبدالرحمن بدوي» الذي عُرف بالوجودية، وكان أبرز ممثليها في عالمنا الإسلامي. والذي يؤخذ عليه بعض التجاوز في أفكاره أحياناً. وهو تجاوز لمسناه في نفر من المفكرين المعاصرين في مقتبل عطائهم ا لفكري، لكنه لا يلبث أن يزول وتخف حدته، فيعود هؤلاء إلي عقيدتهم عودة الفاهم لها المتعمق فيها المدافع عنها.

لقد نذر د. بدوي نفسه للدفاع عن الإسلام منذ أوائل هذا العقد الأخير من القرن العشرين. حتى إن نفراً من «العلمانيين» سارع ووصم

موقفه بـ «الارتداد» فجعلوه «مرتداً» عندما يتصدى للهجمات الشرسة ضد الإسلام! وعندما يعود إلى «مقولات» المستشرقين بالنقد والتمحيص، متخلصاً من فتنته الباكرة بها! وقد نسي هؤلاء أن النظرة الفاحصة الموضوعية لنتاج هذا المفكر الذي تجاوز مائة كتاب - ترشدنا إلى أن وجوديته يمكن أن تكون وجودية إيمانية. أو أن العقيدة الإسلامية كانت متغلغلة في أعماقه، وإن حجبها بعض الغبار أحياناً. والذي يعنينا في هذا المقام هو الدور الخطير الذي يقوم به هذا المفكر الآن وسط المجتمع الفرنسي الغربي. وعلى حد قوله (الأهرام 1998/9/7): «تمثل مؤلفاتي دفاعاً قوياً عن الإسلام، خصوصاً بعدما لاحظت تعرضه - بحق - لحركة صليبية غادرة. جسدها كتاب سلمان رشدي «الآيات الشيطانية». وهكذا جاءت مؤلفاته تترى: الدفاع عن القرآن ضد منتقديه - الدفاع عن حياة النبي صلى الله عليه وسلم ضد المنتقصين من قدره - الإسلام كما ارتآه فولتير وهيجل.

إن فوائد جمة وعظيمة يمكن أن يجنيها العالم الإسلامي من توثيق صلاته بهؤلاء الأبناء المغتربين. وبخاصة أن النظام الدولي الجديد - رغم كراهته للإسلام - بدأ يحسب له حساباً. ولا أدل على ذلك من أن «كلينتون» بعد قصف السودان وأفغانستان (أغسطس 1998) ألقى ثلاثة خطابات، كرر في كل واحد منها ثلاث مرات - إن هدف القصف ليس الإسلام.. وتزداد أهمية هذا الموقف إذا قارناه بمسارعة أمريكا والغرب إلى اتهام «المسلمين» بتفجير المبنى الحكومي في «أوكلاهوما» عام 1995. ثم يثبت التحقيق أنهم منه براء! إن تلك الروح العدائية الصليبية للإسلام تحتاج إلى أقصى قدر من الاحتشاد لصدها وإبطالها. إنها تحتاج إلى «جهاد» شامل على كل الجبهات.

إن مثل هذا الجهاد صار ضرورة حياة للمسلمين، كي يواجهوا عدوهم الذي يفتن في «تصنيع» الأزمات، وتحريكها وقت اللزوم. إنه

ضروري لمواجهة ما يمكن أن يسمى «صراع القرن القادم» الذي يعد العدو لإشعاله في قلب العالم الإسلامي في وسط آسيا بين إيران وأفغانستان وباكستان والجمهوريات الإسلامية في آسيا الوسطى. وذلك باستغلاله الخلافات الدينية المذهبية، والتناقضات العرقية بين السكان؛ كي يستنزف طاقات المسلمين، فيصبح الطريق ممهداً للسيطرة على أكبر مستودع للنفط والغاز في الجمهوريات الإسلامية. ثم تأمين طرق نقلهما إلى الغرب. ولن يتحقق هذا الهدف إلا بإحداث خلخلة «استراتيجية» في المنطقة، تتوارى تحت أسماء جذابة مضللة، من مثل «حرب الإرهاب» وحق الشعوب في الأمان وتقرير المصير!

والله نسأل أن يقينا شرَّ مَكره، وأن يرد كيده إلى نحره. وأن يوفقنا إلى الاعتصام بحبله، والاحتشاد لعدوه.

* * *

قضايا وإشكاليات
في
الشعر العربي الحديث

محمود جابر عباس

-1-

● الشعر العربي وإشكالية الحداثة:

مازالت الحداثة الشعرية والنقدية العربية تثير إشكاليات عديدة، وتكشف عن قضايا وتساؤلات على مستوى البنية أو الدلالة أو التشكيل أو التعبير، أو على مستويات التركيب والخصائص الفنية والمعنوية، والتي وضعت قضية الانفجار الحداثي في المفاهيم والمصطلحات والإجراءات في حيرة من أمرها نتيجة لهذا التعدد والإشكال والرؤى والخطابات المسكونة بما يرفض السكون والانغلاق والعزلة في مجال انتهاك الأساليب الشعرية العربية القديمة وعلاقاتها اللغوية والصورية والإيقاعية والسياقية التي بدأت إشكالياتها تتفجر على ساحة الشعر العربي الحديث منذ كتب بدر شاكر السياب ونازك الملائكة قصيدتيهما (هل كان حباً) و(الكوليرا). وظلت قضية تحليل الخطاب الشعري العربي، ونشأة الأجناس والأصناف الأدبية الحداثية (الشعرية والنثرية) وتطورها واشتقاقها في المسائل المعقدة والشائكة في عموم الأدب العربي الحديث، ومازالت الكثير من هذه الإشكاليات غير مدروسة دراسة أكاديمية كافية، على الرغم من ظهور العديد من الدراسات النقدية المكرسة لهذه الظاهرة أو تلك. ولم تكن مشكلة المضمون الشعري الفاعل والمؤثر في طبيعة البنية الشعرية هي الهاجس الأوحد الذي ظل ينشغل به الأدباء والشعراء والنقاد العرب طيلة العقود الماضية في حركة التجديد والحداثة والتجريب الشعري، بل أصبحت مشكلة البنية الفنية والصياغة اللغوية والتشكيل

والتركيب الفني أو الجماعي الذي ينهض عليه النص الشعري من خلال إيجاد بؤر بنائية وأنماط شعرية وارتكازية عديدة يجمعها إطاراً واحداً لبنية أساسية واحدة حية نامية متماسكة ومتطورة في آن يتوزع النص من خلالها، ويعلي بناؤه الكلي. وقد تعددت وجهات النظر حول ماهية الخطاب الشعري العربي الحديث وعناصره وأركانه، ومحاولة تأصيل قضاياه وإشكالاته الفنية والموضوعية من خلال تلازم الأبعاد الفنية والجمالية والمعرفية والتشكيلية ومحاولة تأصيل قيم الظاهرة الأدبية الجديدة، وتمديد استراتيجياتها وأنساق بنياتها وتجلي علاماتها، وفحص ومدارسة سياقاتها وعلاقاتها المعنوية واللفظية وتطبيقاتها في مجال (علم الشعرية) و(علم النص) و(علم الخطاب) من خلال تفكيك مكونات الخطاب الشعري ومرجعياته ودراسة أبنيته السطحية والعميقة وضبط أنساق ملفوظاته ومهيمناته وموجهاته الداخلية والخارجية، ومن ثم دراسة مستويات التعبير والأداء الشعريين فيه، والسعي من خلال ذلك إلى اكتساب خصائص السمات الجمالية والفنية والبلاغية، ومعاينة هذه الظواهر بدقة وروية من أجل روح التجربة وخالقها، والتي تدعو جميعها إلى ضرورة إحداث تغييرات بنائية ودلالية ومفهومية ووظيفية في طبيعة الخطاب الشعري وملفوظاته، وإنّ المتتبع لحركة النقد الأدبي العربي عبر قرنين من الزمان سيجد زخماً هائلاً في النظريات والمناهج والمقاربات والمداخل النقدية التي تحاول ارتياد عوالم وآفاق النص الشعري، والكشف عن طبيعته واستكناه بنياته وثيماته وأسرار شاعريته، وما يدور في متنه من حقول دلالية وبنائية وتشكيلية وإيحائية مضمنة بوهج التجربة الشعرية، وتنطوي عادة على عدد كبير من البنى التركيبية والصوتية والصرفية والإزاحية والإيصالية التي تعيد للقصيدة نسجها وتشكيلها في علاقات جديدة ودلالات جديدة، تنجح وتثير خفايا وخبايا بنية القصيدة واستنطاقها واختراق كياناتها وتفكيك بناها، وتشريح وتحليل بواطنها

ورؤياتـهـا الـداخلـيـة مـن أجـل اسـتـكـشـاف مـجـاهـيـل حـداثـتـهـا ونـبـراتـهـا وتـعـالـقـاتـهـا الـنـصـيـة والمعنوية بعد أن اعـتـمـدت فـي تـفـكـيـكـهـا عـلـى مـهـاد نظري بدءاً من قدامة بن جعفر (ت 337هـ) وأبي هلال العسكري (325هـ) وعـبـدالـقـاهـر الجرجاني (471هـ) وانـتـهـاءً بـ (فـيـتـجـنـشـتـيـن) و(سـوسـيـر) و(ريتشاردز) و(لوكاتش) و(مارتنا هيدجر) و(إدموند هوسرل) و(ميشال فوكو) و(جاك ديردا) و(لويس همسلف) و(رومان ياكوبسون) وتزفطان طودوروف) الذين قدموا تصوراتهم وآرائهم وتجلياتهم في علوم النص والرمز والرؤية والموقف لقتل تلك الزمنية والمكانية التي تفصل بين الحضارات والأفكار والاتجاهات مما أدى إلى ولادة العديد من الأنماط والتصنيفات والبنيات الشعرية والنثرية خلال العقود الماضية.

وقد تميزت ولادة الأدب العربي الحديث، وخصوصاً بعد النهضة العربية في منتصف القرن التاسع عشر، بظهور أنواع وأصناف وأشكال شعرية ونثرية جيدة مثل المسرحية بنوعيها (الشعري والنثري) والقصة والرواية، وفي الشعر يمكن أن نعد ظهور قصيدة التفعيلة (الشعر الحر) والشعر الطليق والمنثور والقصيدة المتداخلة بين الصنفين (العمودي والحر) وقصيدة النثر والنص المفتوح، كلها قد خرجت من تحت عباءة القصيدة العربية الكلاسيكية، وظلت القصيدة - كا يشير الباحث د. نذير العظمة - كآنية قديمة هي المسيطرة والمستمرة. اتسعت للأشكال، كما اتسعت للأفكار الجديدة، ولكن بنفس النظام، وظلت معايير النقد المنبثقة من تراث القصيدة هي السائدة، وبرزت خلافات حادة في دوائر النقد الأيديولوجي والمذهبي والرسمي من اختلاف الأفكار والمضامين والقيم، لا من اختلاف الأشكال الذي ظل نظام القصيدة القديم هو المسيطر فيها، مما يجعل عملية وإشكالية تصارع هذه الأنواع والأصناف تبقى مستمرة، وأن القياسات النصية والبنائية المتوفرة لدى الناقد محكومة بمرجعياتها اللغوية والشعرية والأسلوبية واللسانية التي تسعى إلى تأسيس عوالمها النقدية والرؤيوية

والتأويلية والتي تزحزح القياسات الثابتة والساكنة وتدعو بدورها إلى إيجاد مناهج نقدية جديدة تعبر عن حركة الإبداع وراهنيته وشموليته ودوره ووظيفته والتي تعالج تقنيات القصيدة وتطورها وتنوعها والتصاقها بفرادة التجربة الشعرية وعالمها الباطني، وتحولاتها الداخلية، وترسخها في وجدان الإنسان الجديد التي تصل الآني بالثابت والعرض بالجوهر والجزئي بالكلي والمحسوس باللامحسوس. وبهذا فقد ظل نظام القصيدة العربية على امتداد العصور علامة مزدوجة - كما يوضح الباحث:

1 - علامة انتماء للموروث في القيم والشكل والمضمون.

2 - علامة تجاوز وثورة باجتراح قيم جديدة ورؤيا مخالفة إنطلاقاً من تجارب العصر وحاجاته وتطوراته، وظل حلم الشاعر على امتداد العصور - لاسيما في النزعات الجديدة - أن يكون له دور الشاعر الجاهلي، أي أن يكون منبثقاً من الذات مشرعاً للحياة، لا مرآة تعكس حياة برانية.

ومن هنا أصبحت الكتابة الإبداعية التي تتطلب الفحص والمدارسة والتحليل والتأويل لعموم المشهد الشعري العربي وإشكالياته وقضاياه الفنية والمعنوية من أولى مهمات الناقد الحداثي الجديد، والتي تُظهر براعته وقدراته في فهم وسبر أغوار وأعماق النص لكشف مستوياته المعرفية والجمالية والفنية والأسلوبية، وتجسيدها داخل النص الشعري بكل آفاقه وآماده، وإضاءة الجوانب العديدة وغير المكتشفة لهذه النصوص، وهو (أي الناقد) يرتكز أساساً على تحليله انطلاقاً من نسق فني وجمالي وفكري يعود به إلى التجربة الحياتية للشاعر وتداخلاتها وسياقاتها وأنساقها مما جعل هاجس حل الإشكاليات وتداعياتها في المشهد الشعري العربي - بكل أنماطه وأنواعه - هو الهاجس المسيطر على مجمل الأسئلة والإجابات التي طرحت في الخطاب الشعري والنقدي الحداثي، وعلى

مجمل الأسئلة التي أثارتها هذه الحركة منذ ولادتها، وقد تشعبت هذه الهواجس والاحتمالات إلى عشرات المناهج القرائية والتأويلية والتفكيكية والحداثية وما بعدها باتجاه تأصيل هذه المشاريع، وفك رموزها، واستحضار الزوايا التي يمكن من خلالها مناقشتها. حيث ظهر مجموعة من الباحثين والدارسين الأكاديميين والكتاب والنقاد سواء أكانوا على مستوى الوطن العربي (كمحمد مفتاح ومحمد السرغيني وعبدالملك مرتاض وجابر عصفور ومحسن الموسوي وعبدالقادر الرباعي وعبدالعزيز حمودة ونذير العظمة وكمال خير بك وعبدالسلام المسدي وصلاح فضل) أم على مستوى المملكة العربية السعودية كـ (عبدالله الغذّامي وسعيد السريحي ومعجب الزهراني وعبدالمحسن القحطاني ومحمد ربيع الغامدي ومحمد صالح الشنطي وعابد خزندار وعبدالله الشهيل وعبدالله المعطاني وأبو بكر باقادر) وغيرهم في محاولة لترسيخ منهج علمي نقدي منضبط يتسق مع سياق النصوص وبنياتها، ويعطي للنص أحقيته في القراءة والتأويل والدلالة، وتمنح القارئ المفاتيح المركزية التي تمكنه من فتح مغاليق النص، وكشف المغيب والمسكوت فيه ذلك أن النص الشعري الجديد يتطلب متابعة دقيقة لما يجري في حركيته الإبداعية وتطوراته المتسارعة فضلاً عن ذائقة أدبية وشعرية متميزة، وجهازاً في المقومات الإجرائية والمعرفية والأدوات النقدية والعادات القرائية الجديدة التي قلما تتوفر لناقد حداثي جديد مثلما توفرت للباحث والناقد والشاعر الدكتور نذير العظمة في كتابه الجديد (قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث - الشعر السعودي أنموذجاً)...

- 2 -

● خصوصية المشهد الشعري السعودي: التعدد والتنوع في البنية والدلالة:

يعد كتاب (قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث - الشعر

السعودي أنموذجاً) الصادر ضمن منشورات النادي الأدبي الثقافي في جدة بالمملكة العربية السعودية (جمادى الآخرة 1422هـ - أغسطس 2001م) للباحث والناقد والشاعر العربي نذير العظمة من الأعمال النقدية الجادة والشائقة والمبدعة التي حاول فيها الباحث من خلال فصوله المتنوعة مدارسة وفحص وتحليل ومراجعة جملة من القضايا والإشكاليات التي تواجه القصيدة العربية الحديثة بشكل عام، والقصيدة العربية المعاصرة في المملكة العربية السعودية بشكل خاص. وتكمن في اعتقادنا أهمية هذا العمل النقدي في نفسه وفي أبعاده التاريخية والفنية والأسلوبية والتركيبية من خلال قدرة الباحث على دراسة الخطاب الشعري العربي وأصنافه وأنماطه وأنواعه التي اتسعت باتساع العصر وقضاياه، وتنوع هذا الخطاب بتنوع بنياته وتشكيلاته وأجناسه التي أخذت بالتبلور والتكامل والرؤيا الشعرية المتميزة عبر تراكمات الإبداع الشعري العربي بدءاً من أوائل القرن على يد الرواد الأوائل (جبران خليل جبران وأمين الريحاني) والتي مهدت المحاولات التجديدية الأولى لهما السبيل أمام تجارب شعرية أكثر نضجاً، وأعمق رؤية، وأكثر تحولاً وتجديداً في البنية والرؤيا والأداة، والتي ساعدت على إيجاد الذائقة الشعرية وتقبل المفاهيم الشعرية الجديدة التي كانت تسعى إلى خلق شكل شعري جديد يختلف جوهراً وشكلاً عن القصيدة التقليدية حيث أن التحولات التي اكتنفت حياة العربي وفكره ورؤيته ومواقفه، تناولت أيضاً شعره وفنه. ومن هنا نفهم تعدد أشكال القصيدة العربية الحديثة وتنوعها بين البنية التقليدية ذات الشطرين وقصيدة التفعيلة والقصيدة الحرة غير الموزونة وغير المقفاة، والقصيدة المفتوحة، وقصيدة النثر التي اتسع مجال القول فيها وتنوع محتواها وتعمق، كما أنها سايرت روح العصر وذائقته الشعرية والنفسية بانفلاتها من أسر العمود، لكن التوتر الشعري فيها مفقود أو ضعيف، بقي باهتاً في الهيكل، وإن أضاء في بعض مفاصلها. ومن هنا استطاع الباحث د.

نذير العظمة أن يخترق حواجز النقد الموضوعي (نسبة إلى الموضوعات والأغراض) والتاريخي والتفسيري الذي يقف عند سطح النصوص ويحاول نثرها، واتجه إلى النقد التحليلي والنصي الذي يتناول بنية النص وتركيبه وصياغاته وانعطافاته الرؤيوية والبنائية والتشكيلية، وأن يربط الرؤيا الشعرية الحداثية بمنطق العصر ومغايراته الدائمة واختلافاته المستمرة والمتجددة مع الموروث الشعري القديم لا على أساس المغايرة الشكلية والتجريبية والفانتازية ولكن من خلال البحث عن النماذج والأفكار والأساليب والأجناس، فلم يعد الموروث منها يرضي حاجة الشعراء والمبدعين ولا الراهن الجاهز، والدعوة إلى تأسيس خطاب شعري عربي جديد له خصائصه الدلالية والتعبيرية والبنائية التي لا ينقطع فيها عن التراث العربي القديم، والبحث عن نماذج جديدة وتتميز بقدرة المبدع على كسر الأنماط المألوفة واختيار شكله. وأدرك أن العلاقة بالتراث علاقة إبداع لا علاقة اتباع، وعلاقة حرية وابتكار لا عبودية واجترار. ويمكن القول إن التجديد والتطوير في حركة الحداثة الشعرية لم تكن نصيب العراق وبلاد الشام ومصر فحسب، والتي عرفت عند رواد القصيدة العربية المعاصرة في نضجها وتكاملها عند الشعراء (بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبدالوهاب البياتي وصلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي وخليل حاوي وأدونيس) ورواد قصيدة النثر (توفيق صايغ، وجبرا إبراهيم جبرا وأنسي الحاج، ومحمد الماغوط وسليمان عواد وأورخان ميسر ونذير العظمة) والذين يعتبرون كل الأشكال الشعرية الجديدة، وخاصة قصيدة النثر منطوية تحت حركة الشعب الحديث، وإن لم ينظموا قصائدهم على الأوزان التي نعرف، أو الأوزان التي انطلقت فيما بعد. وقد تحققت مثل هذه النهضة الأدبية والشعرية التجديدية والحداثية في غالبية الأقطار العربية الأخرى كأقطار المغرب العربي وشمال أفريقيا، أو أقطار الخليج العربي والجزيرة العربية (كالمملكة العربية السعودية واليمن والكويت

وقطر والبحرين والإمارات وعُمان) بعد أن أنجزت حركة الحداثة الشعرية العربية مرحلتها الأساسية في نشوء وتكوين خطاب شعري عربي حداثي ومعاصر ينطلق من الرؤيا الكلية والشمولية للكون والوجود والإنسان والعوالم المحيطة به خارج المفاهيم الشعرية التقليدية، والدعوة إلى حداثة ورؤيا جديدة عن طريق الإحساس الرهيف، والخيال المبدع، وقدرة الشاعر على استحضار ما هو غائب أو مسكوت عنه وتصوره وبثه في القصيدة بما يكشف عن رؤيا الاستحالة وموقفه الفكري والجمالي في الحياة والشعر والعالم باعتبار أن الرؤيا هي الشعرية وهي رديف الحلم والنظر الصوفي والامتزاج بالكون والتوحد بأشيائه (كما يقول الناقد د. علي جعفر العلاق - في حداثة النص الشعري: 13 و17).

وإذا كانت أسئلة النص الحداثي وإشكالاته وقضاياه الفنية والمعنوية قد تزايدت مع تزايد أنماط الشعر وأصنافه وأبنيته التشكيلية والتركيبية والإيقاعية والتي تكونت في الخمسينات من القرن الماضي، وتبلورت في الستينات والثمانينات والتسعينات والتي اكتسبت عناصرها ومكوناتها وتشكيلاتها الشعرية والأسلوبية المغايرة لطبيعة بنية القصيدة العربية التقليدية فإن القصيدة العربية الجديدة في المملكة العربية السعودية قد اكتسبت شعريتها وتحققت عناصرها وموجهاتها الحداثية الجديدة وبنياتها الأسلوبية واللغوية والمعجمية والتركيبية والثيمية مع بدايات حركة الشعر الحر واتجاهاته والتي انطوت على قدرة كبيرة ومتميزة ومقتدرة في استخدام أساليب هذه الشعرية وتوظيفها في القصيدة، مما تطلب من الناقد الحداثي الجديد أن يواكب هذا النتاج الغزير، والتعرف على السمات الأسلوبية التي تهيمن على مساحة واسعة في هذا الشعر وما أثاره من قضايا وإشكاليات واتجاهات مختلفة مازالت مهيمنة وفاعلة في طبيعة الحركة الشعرية العربية في المملكة، على الرغم من تباين واختلاف اتجاهاتها ومستوياتها بين المحافظة على البنية التقليدية للقصيدة والبنية

الحداثية التي تتوزع بين شعر التفعيلة وقصيدة النثر والشعر الطليق والمنثور والنص المفتوح والذي يكون نتيجة للرؤية المعيارية والتحليلية واختلاف الثقافات والوعي والمستويات وأدوات الشاعر وقدراته ومستويات التحويل الجمالي والفني للتجربة الشعرية، والتي تتطلب من الناقد الحداثي الولوج إلى عالم النص الشعري وتحولاته وصيرورته والبحث عن فرادته وصوته الخاص وتكوينه الشعري المتميز. وقد يكون من المناسب الحديث عن تجربة الناقد الدكتور نذير العظمة في كونه شاعراً وناقداً وباحثاً جاداً ومتميزاً وذا قدرة نقدية نفاذة جاءت نتيجة لتراكم خبرته بوصفه أحد الشهود الحقيقيين والمهمين لتطور حركة الحداثة الشعرية العربية وعلاقاته المتميزة بأبرز رموزها وشعرائها ونقادها، والتي أعطته كامل الحق لفحص ودراسة وتتبع المشهد الشعري العربي برمته، والمشهد الشعري الحداثي بالمملكة العربية السعودية حيث عرف الباحث بالجدية في أعماله، والدقة في أحكامه، والتعمق في نقده الموضوعي البنَّاء، وهو واسع الاطلاع على مسيرة الأدب العربي الحديث في المملكة، عارفاً ومواكباً للتطورات المختلفة التي شهدها هذا المشهد ولاسيما في العقود الأخيرة الماضية، وهو باحث وأكاديمي مواظب على مقارباته النقدية الجديدة داخل أمسيات النادي الأدبي الثقافي بجدة، وفي عموم نشاطات المملكة وكان كتابه (مدخل إلى الشعر الحديث - دراسة نقدية - النادي الأدبي الثقافي بجدة) يمثل جهداً كبيراً لتأسيس مفاهيم وإجراءات النظرية الشعرية والنقدية عند العرب في عصرهم الحديث، وكان آخر نشاطاته هذا البحث الموسع الذي تحدث فيه عن المشهد الشعري العربي عامة، والمشهد الشعري العربي الجديد في المملكة العربية السعودية خاصة، وذلك لتنوع خصائصه وسماته وأنماطه، وتعدد خطاباته، واختلاف مستوياته النصية والبنائية والذي شارك فيه في مهرجان الجنادرية لهذا العام 1422هـ - 2001م، والتي انطلق فيها في قدراته على فهم وتحليل واستنطاق هذه

النصوص، وارتياد المجهول من أجل الكشف عن تطورها وحداثتها والبحث عن أنواع شعرية تعبيرية جديدة وقائمة على نفس تشكيل وبنية القصيدة العربية التقليدية من جهة، أو الخروج عليها فيما بعد من خلال الأنواع والأجناس والأنماط والأصناف الشعرية التي تستجيب لروح العصر وذائقته ومتغيراته. ولم تعد بنية القصيدة التقليدية، كما عرفتها هذه القصيدة عند الشعراء الرواد في المملكة (محمد حسن عواد وحسين سرحان وحمزة شحاتة وحسن القرشي وغازي القصيبي) تلبي رغبات المتلقي الجديد وحاجاته القرائية والتأويلية. وإذا كانت الكتابات النقدية عن تجربة الشعر العربي التقليدي والحداثي في المملكة العربية السعودية بشكل خاص، والأدب في الخليج العربي بشكل عام قليلة ومتفرقة، وهي كذلك بالفعل، فإن دراسات الدكتور نذير العظمة ستؤدي بلا شك خدمة طيبة وجديرة بالتقدير والامتنان والعرفان والريادة وإنما تسعى جاهدة لفحص ومدارسة وتشريح وتفكيك هذه النصوص، وتستجيب بدورها لواقع هذا الأدب في طرح ومناقشات العديد من الإشكاليات والقضايا الفنية والموضوعية والفكرية والتشكيلية لهذه النصوص، وهي محاولة أخرى هامة تضاف للدكتور العظمة، وتسجل لرصيده الجاد والمتميز من البحوث والدراسات الجامعية الهادفة إلى استقراء المشهد الشعري العربي في المملكة واستكناه أبنيته وأنماطه الشعرية وضبط توجهاته الفكرية والموضوعية والتي مازالت بكراً، ويمكن أن تنفتح على قراءات عديدة وتثير الكثير من الإشكاليات، والاقتراب الحميم من خصوصية التجربة الشعرية في الممكة العربية السعودية.

- 3 -

● الشعر العربي السعودي: الرؤية على سؤال الحداثة وثنائية لعبة الواقع والمتخيل:

وتكشف القراءة النقدية الأولية لكتاب الدكتور نذير العظمة

(قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث - الشعر السعودي أنموذجاً - النادي الأدبي الثقافي - جدة - جمادى الآخرة 1422هـ - أغسطس 2001م) عن جملة قضايا وتساؤلات وإشكاليات بعضها يخص كتابة الشعر وتطور نظريته العربية وآفاق الشعرية الحداثية الجديدة وأبنيتها وأساليبها وطرائق وأنماط البناء فيها وخصائص التركيب الفني والجمالي، والأخرى تخص كتابة النقد وتعدد الرؤى والتلقي والتأويل والاختلاف والمشاكلة في المجالات الإبداعية التي يمكن إثارتها وتبلورها إنطلاقاً من النص الشعري نفسه، كشكل من أشكال التعبير التخييلي داخل تركيبة النص وخطاباته اللغوية.

وقد حاول الباحث العظمة الإجابة عن بعض الأسئلة التي تشغل بال الشعراء والأدباء والنقاد منذ بدايات حركة الحداثة الشعرية العربية في منتصف القرن الماضي، وطرح أسئلة أخريات مثلها، كما لا يدعي أنه يقدم الجواب الشافي الكافي لحل هذه الإشكاليات والقضايا في مثل هذا الجهد، ولكن بمقاله القول إن الهاجس النظري والتطبيقي والوضوح التطبيقي لتحليل الخطاب الشعري العربي السعودي كان رائده في هذه الدراسة، بوصفه بنية فنية ودلالية تعمل على تطوير بنية القصيدة الجديدة، وترسيخ اتجاهاتها، وكشف عوالمها الشعرية والنصية، وهو بذلك يستفيد من إنجازات النظريات الحداثية قاطبة كنظريات النقد الجديد ونظريات علم النص وبلاغة الخطاب، وسوسيولوجيا النص الأدبي وكل ما يمت إلى طبيعة الشفرة الشعرية وتحولاتها التي تنبع من تعريف الشعر وتحديده وتبيان وظيفته الدلالية والبنائية والإيصالية ومنطق الشعر واستخدام اللغة فيه التي تعبر عن موقف إنساني وتجربة إنسانية، وهذه الشفرة قد تتوفر أركانها كلها في القصيدة الواحدة، أو يتوفر بعضها، أو يتقدم بعضها على بعض أو يطغى أو ينحرف توازن القصيدة إلى جهة ركن من أركان الشعر المتعددة وشفراته.

ويقف الباحث طويلاً عند المميزات والخصائص والصياغات والتركيب التي يتميز بها الشعر في المملكة العربية السعودية من حيث تعامله مع البنية الجديدة واللغة والإيقاع والتعبير والتصوير، مجتمعة أو منفردة تعبر عن عناصر الشعر الخفية وهي التفكير والرؤيا والانفعال التي لا تقل شأناً عن أهمية الأركان الظاهرة، ويطلق عليها اسم الاتجاهات أو التيارات أو الأجيال أو المدارس تجوزاً.

وقد ميز الباحث ثلاثة مستويات للشفرة الشعرية الحديثة في الساحة الشعرية في المملكة، كما هي الآن في الساحة الشعرية العربية، بينها أحياناً قواسم مشتركة ولكنها قد تتوارى أو تتلاقى أو تتقاطع مع الشفرة التقليدية والشفرة التجديدية والشفرة الحداثية، وهذه الشفرات غالباً ما تتداخل، ولكنها في كثير من الأحيان تتقاطع. قد يستخدم الشاعر واحدة منها ويلتصق بها، إلا أن القصيدة قد تنطوي على شفرات لا شفرة واحدة. فتمتزج العناصر التجديدية بالتقليدية، والتجديدية بالحداثية، والحداثية بالتقليدية. وقد تأتي أحياناً منفردة صافية تبعاً للتكوين النفسي والفكري والفني لكل شاعر.

وقد جرّب الشعراء السعوديون المحدثون مواهبهم وقدراتهم الفنية في تطوير نظام القصيدة العربية على مستويات:

المستوى الأول منها هو إخضاع هذا النظام لتقنيات شعرية وأساليب بنائية غير غنائية كالشعر القصصي ومحاولة الشعر الملحمي والشعر الدرامي.

و**المستوى الثاني** هو عدم الاكتفاء بالوجدان كمصدر أساسي للإلهام الشعري وتعميق مضامين القصيدة بالاستعانة بالتاريخ والأسطورة أو العقيدة الإسلامية كمصادر رديفة ومغنية لإلهامات الوجدان. مما جعل المضمون في قصائد الشعراء أكثر حيوية وغنى، وجعل الشكل أكثر تحرراً

في النمطية البلاغية، وأكثر تواشجاً بتقنيات مركبة لفنون شعرية للقصيدة الموروثة، وأكثر التصاقاً بالرموز التاريخية والأسطورية وروح الإيمان وأخرج القصيدة من ركود الأشكال الجاهزة والمضامين الراكدة.

و**المستوى الثالث** هو في أن الشاعر السعودي الحديث قد نجح في أن يؤسطر القصيدة وينقلها في مستواها الواقعي إلى مستواها الأسطوري أو الرمزي.

وقد تميز الشاعر العربي السعودي المعاصر بحيوية وفاعلية شعرية بارزة تبحث عن النماذج والأفكار والأشكال والأساليب والأجناس. فلم يعد الموروث الشعري العربي القديم، يرضي حاجاته الإبداعية، ولا الراهن الجاهز يحقق له عالماً شعرياً مغايراً وبنية دلالية وقيماً إيحائية جديدة. ولابد إذن للشاعر السعودي المعاصر والحداثي من الاستفادة من الشاعر العربي الحداثي الذي مر بنفس الظروف منذ عقود خلت. وأحس بالحاجات الإبداعية نفسها، والشاعر السعودي بهذا لا يهمه أن يحتذي النماذج الجاهزة بقدر ما يهمه الطريقة التي حل بها الشاعر العربي معضلة الإبداع.

وقد تطور الشعر في المملكة، كما تطورت شتى وجوه الحياة، فلم يقنع الشاعر بأن يظل حبيس النماذج الجاهزة، واكتشف الشعراء أن الإنسان يبدع الشكل، لا الشكل يبدع الإنسان، ففكوا عزلة الشعر بتجريب تقنيات جديدة، وصيغ جرب بعضها قبلهم الشعراء والنابهون في بلدان عربية أخرى. فللشاعر السعودي معاناته المتميزة في الحاضر، وحاجات هذا الحاضر الإبداعي تقتضي منه أن يتجاوز وأن يختار موضوعاته وشكله الشعري من مضمون تجربته المعاصرة، لا أن يعارض نماذج جاهزة في الذاكرة دون أن تتخلى هذه الذاكرة عن إلهاماته في نفسه وفي وجدانه. والشعراء في المملكة لم يكونوا يوماً معزولين عما يدور في بلاد الشام ومصر والعراق من إنجازات فكرية وحضارية. وإبداعات في

الشعر وغيره. ولذا ليس من الغريب أن نلمس أصداء ومؤثرات لحركة الديوان وجماعة أبولو في شعراء الحجاز وغيرهم منذ مطلع هذا القرن. والنقاد في المملكة ودارسو الحركة الشعرية فيما لم يغفلوا عن هذه الحقيقة، بل إنهم درسوها، وألقوا أضواء كاشفة على تفاعل الشعراء السعوديين مع هذه الحركات وإنتاجهم الشعرية المعنية.

ومن هنا فقد وضع الباحث يديه على مفاصلها الأساسية، وحاول أن يدرسها دراسة منهجية موضوعية ليصل من خلالها إلى روح هذه الحركة، وفي حضور هذا التفاعل استطاع أن يشكل بقية الصورة الغائبة، ويتعرف على هوية هذه الحركة. إذ استرعت اهتمامه في هذه الحركة سبع إشكاليات وقضايا، توقف عند بعضها شارحاً ومستطرداً، بينما كان مكثفاً ومختزلاً بالنسبة للبعض الآخر. وهذه هي أهم الإشكاليات والقضايا التي توقف عندها الباحث:

أولاً: إشكالية التراث والإبداع.

وثانيها: إشكالية الغموض والبنية الحديثة.

وثالثها: إشكالية الأسطورة والرمز.

ورابعها: إشكالية قصيدة النثر.

وخامسها: إشكالية الفن ومشروع إسلامي للقصيدة.

وسادسها: وحدة شكل القصيدة وتعدديته وتداخل الأنساق والإيقاعات.

وسابعها: الشفرة الشعرية الحديثة وتحولاتها.

- 4 -

● الشعر السعودي أنموذجاً: تحولات الشفرة الشعرية والمقاربات المنهجية والتطبيقية:

ولئن تعددت القراءات النقدية، والمقاربات المنهجية، والدراسات

التحليلية والتطبيقية للنص الشعري السعودي الحديث، فيمكن لنا أن نتبين ثلاث مقاربات أساسية في تناول هذا النص، وهذه المقاربات تتركز أساساً في المفاهيم الثلاثة الآتية:

- المفهوم التاريخي لهذه القضايا والإشكاليات في ضوء نشأتها التاريخية ومرجعيتها المعرفية.
- المفهوم المحوري الذي سيقود توضيح وفحص اختلاف المنهجيات النقدية وخلفياتها النظرية، ليس فحسب في الوصول إلى نتائج جديدة، وإنما إلى تباين المشاغل والاهتمامات التي تشكل هواجس هذه المنهجيات وأسسها في مقاربات الشعر العربي المعاصر.
- المفهوم الوظيفي الذي تشكل الاهتمامات المعرفية والجمالية والتشكيلية والبنائية لعوالم هذه النصوص والهواجس المحركة لها والتي تنير بدورها العديد من القضايا والإشكاليات على الصعد الفنية والتقنية والفكرية، وبدرجات متفاوتة في عمق الرؤية وشموليتها.

وقد اتبع الباحث في دراسته التحليلية والتطبيقية على الشعر العربي الحديث، والشعر السعودي أنموذجاً على وفق دعامتين رئيسيتين:

الأولى: تصنيف المصطلحات والمفاهيم وتجذيرها وتحديد ملامحها بدءاً من ظهورها لأول مرة مع بدايات القرن الماضي بلغة نقدية دقيقة وثرة استطاعت النفاذ إلى طبيعة التجربة الشعرية العربية وعلاقتها بالتراث والمعاصرة والحداثة والتجريب.

الثانية: اعتماد معطى النص الشعري العربي، أو السعودي أولاً بما يحقق له تكوين رؤية نقدية شمولية واستنطاقية في تحليل الظاهر وإبراز مكوناتها ومفاتنها ومساوئها عبر التنبيه إلى إمكانيات القصيدة العربية الجديدة في خلق بنيتها وتشكيلها وعلاقاتها الشعرية والدلالية والإيحائية

الجديدة، والتي تفتح بدورها مجال القراءات والتأويلات اللامحدود التي تؤسس مكونات الخطاب الشعري الجديد.

وقد كانت «إشكالية التراث والإبداع» أولى هذه الإشكاليات التي واجهت الباحث منذ زمن بعيد، فالإبداع عند بعض الشعراء ليس إلا صورة أخرى غير مغايرة للتراث، وأن التراث إبداع متواصل، والإبداع للتراث يتكون في الحلم إذ لا إبداع بلا تراث، ولا تراث بلا إبداع، والعلاقة بينهما علاقة عضوية جدلية، وتراثنا لا يحيا في معزل عن تراث الإنسان، وتراث الشاعر أياً كانت أبعاده هو تراث الإنسان، وأن العلاقة بالتراث بالنسبة للشاعر تشكل أزمة حين يفرض هذا التراث أشكاله الجاهزة على المبدع، ويرى في الخروج عليها زندقة وكفراً، ولا يمكن لمتبجح أن يفرض أشكالاً غريبة جاهزة بديلة باسم الإبداع، وكل الأشكال مشروعة شريطة أن تصدر عن معاناة إنسانية موصولة بشروط المبدع الوجودية، ومشكلة الإبداع لم تعد مشكلة علاقة الشاعر بالتراث بل بالجاهز من الأشكال كائناً ما كان مصدرها وانتماؤها، والشعراء الشباب في المملكة ليسوا بدعاً في هذا البحث عن الجديد، فقبلهم جيل الرواد في المملكة سنوا هذه السنة بعد أن وصلت القصيدة إلى عزلة خانقة: محمد حسن عواد، وحسين سرحان، وحمزة شحاتة، وحسن القرشي وغازي القصيبي وعبدالله الفيصل وغيرهم الكثير، حاولوا أن يفكوا عزلة هذه القصيدة بالتفاعل مع التيارات الشعرية الحديثة وأكسبوا المصطلح الشعري مرونته، وسكبوا كثيراً من تعابيره وصوره في روح معاصرة، وأعطوا للشعر وجه المملكة الجديدة التي خرجت من غبار القدم إلى شمس الأزمنة الجديدة. فالإبداع والاتصال بالتراث وتعميق الصلة بالمنجزات الشعرية الجديدة وتقنياتها وأساليبها هو ما يربط الشاعر العربي السعودي بإخوانه الشعراء المبدعين في عالم الضاد، لا التقليد والتبعية. فالتحرر من النماذج الموروثة،

والبحث عن نماذج جديدة، وتميز بقدرة المبدع على كسر الأنماط المألوفة واختيار شكله، وأدرك أن العلاقة بالتراث ستكون بلا شك علاقة إبداع لا علاقة اتباع. والانفتاح على ما يجري في عالم الإبداع في حركة الشعر المعاصر ليس بدعاً في المملكة، بل إنه امتداد لحركة لها أساس تاريخي يقوم على وحدة الحياة ووحدة التراث ووحدة الجذور اللغوية والإبداعية والبحث عما يعبر عن هويتنا المعاصرة من أساليب وأشكال وأجناس حداثية لم تكن متوفرة في التراث كالمسرحية والرواية والسيرة الذاتية والأقصوصة والمقالة بتقنياتها الحديثة، كما وفدت إلينا جملة من المذاهب الأدبية كالرومانسية والواقعية والرمزية والسريالية، وبرزت في الساحة الإبداعية نماذج جديدة من خلال ممارسة الهوية الحضارية للأمة العربية والإسلامية وحضارة المملكة وجذورها حضورها على الاستقبال من خلال المبدعين والشعراء والكتاب والنقاد الذين يحولون التقنيات إياها إلى تقنيات عربية، ويعبرون عن الهم العربي والوطني والمحلي إبداعاً، ويستفيدون من الخبرات الغربية، وعلى حين أن الكلاسيكي يتجه إلى المعارضة والإبداع بالمحاذاة اتجه المحدثون إلى الإبداع والتجاوز.

وفي مناقشة الإشكالية الثانية تناول الباحث فيها ظاهرة الغموض في القصيدة العربية الجديدة في المملكة، وأولى اهتماماً خاصاً لدراسة طبيعة الغموض في القصيدة، وارتباطه في عملية التواصل الشعري والتجربة الشعرية، فالغموض عنده هو في طبيعة التجربة الشعرية سواء أكانت قديمة أو حديثة، فالمبدع يتحرك بحيويته الشعرية من غموض النفس الإنسانية إلى بيان اللغة في أنساقها اللغوية والبيانية والتصويرية. والنفس المبدعة هي بحد ذاتها ليست واضحة فهي غامضة في الداخل، وعملية الإبداع الشعري إن هي إلا خروجها إلى فضاء اللغة ومحاولة لتفتيح غموض هذه النفس في أمارات الفرح أو الحزن، أمارت

الثأر أو الغضب أو النفي أو الغربة أو الحب إلى آخر ما هنالك من أحوال بشكل مراوغ، وأن التعبير في مساراته على مستوى الكلم والبيان والصورة من سماته أن يكون مطلقاً مغلقاً، ومغلقاً مطلقاً، وبهذا فإن الغموض سمة نسبية لا مطلقة، ما هو غامض عليك ليس بغامض على غيرك، وكثيراً ما يتأتى الغموض عن كسر المرجعيات المألوفة في التعبير وفي البيان والصورة ونسق الكلم للنص من خلال ابتكار لغة في اللغة، وتأسيس نبض إنساني فيها، وكسر الأصول أو تحويلها لتؤسس أصولاً حديثة، لكنه يعبر في التحليل الأخير حضارة وتربة مخصوصة وشروط إنسانية محددة من خلال خروج وانزياحات اللغة والوظيفة النحوية والبلاغية والصياغية المرجعية القديمة وذلك في الإخبار عن المبتدأ المحذوف واستخدامات الأفعال الناقصة والاشتقاقات والاستفهام والنفي والنداء والتمني والترجي وتداخلها في علم المعاني والتقديم والتأخير، وإن كسر هذه الأنساق سيؤدي بلا ريب إلى إحداث هوة بين المبدع والمتلقي سمها الغموض أو أي شيء آخر إذ لابد لهذا الأخير من أن يرتفع إلى سوية الأول إبداعاً ومسؤولية. ثم توقف كثيراً عند هذه الظاهرة في شعر الشعراء السعوديين (سعد الحميدين) في مجموعاته الشعرية (رسوم على الحائط) و(خيمة أنت والخيوط أنا) و(ضحاها الذي) وقصيدته (النقوش تنتحر أحياناً) والتي تفرض أشكالها ومضامينها خلال تقاطعها مع الألفاظ السائدة ذات المضامين والأشكال الجاهزة سلفاً. وإخلاصاً لخصوصية تجربته الشعرية بدءاً من استيعابه لتجارب معاصريه ومن سبقه من الرواد فهو لا يتملق قارئه أو يجامله. ومن هنا تقوم القطيعة بينه وبينه، أو تقوم الصعوبة، أو ما يسميه بعضهم بظاهرة الغموض في الشعر، وهو في حقيقته ليس بغامض إذا عرفنا كيف نتواصل مع شعر القصيدة العربية الحديثة. والأسباب النفسية هذه مشتركة بين شعراء المملكة وزملائهم في عالم العروبة في مجال غموض القصيدة، إلا أن الخشية التي يستشعرها

بدر شاكر السياب من طغيان السياسة واستبدادها، هي غير الخشية التي يستشعرها شاعر كالحميدين الذي يتقنع بعض شعره بغلالة من الغموض خوفاً من الرقابة الاجتماعية التي لها حضور لا في فكر الشاعر وإبداعه بل في تعبيره وسلوكه اليومي حتى إنها غالباً ما تتحول إلى رقابة ذاتية.

وتنهض دراسته في الإشكالية الثالثة على تحليل (بنية الأسطورة والرمز في الشعر السعودي المعاصر احتكاماً إلى أهمية هذه البنية، وما اكتسبت خلال القرن الماضي من أدوار وخصائص وأهمية بارزة لا في أدبنا العربي المعاصر فحسب، بل في تقاليد أدبية عالمية أصبحت ميراثاً إنسانياً مشتركاً، محاولاً استنطاق الخطاب المتحقق في هذه البنية وتجلياته التركيبية والتشكيلية والثيمية. والشاعر العربي المعاصر في المملكة ليس استثناء، وليس غريباً أن يستفيد من التجارب الشعرية العربية أو المترجمة، بحثاً عن التميز في التعبير عن معاناتهم، وطلباً للأصالة في الأسلوب، فتنوعت مصادرهم الأسطورية وتعددت رموزهم، كما تعددت وتنوعت تقنياتهم في استخدام الرمز، فأخذوا يستلهمون الأدب والتاريخ بالإضافة إلى الميثولوجيا، وهناك من الشعراء السعوديين من يخلع أسطورته الذاتية الخاصة لا على نموذج مقيس من علم الأساطير أو رموزها، أو الإفادة والاستعانة بالفلكلور الشعبي المدون كما في ألف ليلة وليلة، أو الأدب الشفاهي الذي مايزال بعضه سائراً على ألسنة الناس، وإن اكتفى في الرمز بالأسطورة كما تحولت الكثير من القصص والرموز التوراتية إلى ميراث إسلامي كما نجده في كتب التاريخ والتفسير. أما الأدب فقد تحولت سياقاته التاريخية ورموزه إلى سياقات ورموز أسطورية، كالذي نراه في القصائد التي تمحورت على شخصية امرئ القيس، أو عروة بن الورد، أو طرفة بن العبد، كما نراه في قصائد الشعراء أحمد الفقيه ومحمد الدميني ومحمد عيد الخطراوي، وعلي الدميني وأسامة عبدالرحمن ومحمد هاشم رشيد وسالم باعطب وراشد

المبارك ومحمد الثبيتي وأحمد صالح الصالح وعبدالله الصيخان، والتي نجحت قصائدهم في أسطرة القصيدة واندماجها لا في بنية القصيدة الفنية ونسيجها وتركيبها فحسب، بل في مضامينها وأبعادها وحوافزها التقنية، فالقصيدة الحقة لا تتكئ إلا على نفسها تتشكل مادة تاريخية كانت أو أسطورية أو تعبيرية أو تصويرية من داخل تجربة المبدع ومعاملته لها حيث تكتنز الأسطورة، أو يكتنز الرمز بطاقات الدلالة والإيحاء والجمال في نسيج إنساني مبدع وخلاق كما في تجربة الشعر المعاصر في المملكة في العقود الماضية.

واحتلت إشكالية (قصيدة النثر) ومرجعياتها ومهيمناتها النصية والبنائية الباب الرابع من دراسة العظمة، فقد نظر إليها في ضوء نشأتها التاريخية في مرحلتي المهجر بمؤثراتها الأنجلوسكسونية، وبعدها مرحلة مجلة (شعر) ومؤثراتها الفرنسية، وبينما تطور المصطلح من القصيدة المنثورة والشعر المنثور إلى قصيدة النثر التي أصبحت تياراً في المملكة بعد أن كانت تجربة أو إرهاصاً بتجربة، كما هي عند الشعراء محمد حسن عواد وغيره، فقد درس الباحث ما لا يقل عن خمس عشرة مجموعة شعرية من هذا النوع لشعراء سعوديين، بعضهم من شعراء الثمانينيات، كما في أشعار فوزية أبو خالد ومحمد عبيد الحربي وخالد مصطفى وغسان الخنيزي وأحمد الملا وإبراهيم الحسين وأحمد كتوعة وعلي العمري وغيرهم، وقد تحول الثقل في بنية القصيدة عندهم في الوجدان والذاكرة إلى المخيلة والحواس، لاسيما الصورة المرئية، وصار الفراغ أو البياض بين جملة شعرية وجملة شعرية أخرى، أو شطرة وشطرة، وإشارات الاستفهام والتعجب والنفي - بحسب حسابه عندهم - في ملء الصفحة البيضاء وبناء القصيدة، ولهذا فإن قصيدة النثر عند الشعراء السعوديين لا تنطلق من النموذج الجاهز في قصيدة النثر العربية، أو تعول على انفجارات الذات في إطار المجتمع، وإنما تريد أن تكسر قشرة التراب، وتخرج إلى ضوء

العالم معاناة وتواصلاً وثقافة، وتحول الانفعالات والأفكار والواقع المعيش إلى إضاءات شعرية خاطفة، تضيء عتمة العالم، لتنطفئ على أسواره مصرة على قضم لبنة منه، لينفجر سد مأرب أو يحدث الطوفان ويتطهر العالم، وأمام المضمون الحي لهذه التجربة تختار القصيدة شكلها، وتبتعد عن النموذج المألوف إلى نماذج أكثر حرية وحركة وأبعد غوراً وأكثر انسجاماً في التعبير عن هذه الحيوية الفاعلة التي تشكل اللغة الجديدة والحلم والغد، وتتوهج قصائدهم ممتدة كسراب الصحارى التي يلد نورسة الشعر.

ورصد الباحث في الباب الخامس (النبرة العالية والصوت الخفي والعودة إلي المنحى الإسلامي للقصيدة (السعودية الحديثة) حيث توقف عند منظورين في وظيفة القصيدة (القصيدة المرآة) و(القصيدة المنارة) وحلل في ضوئها المواقف الأيديولوجية من الشعر، وخلص إلى أن حرية الاختيار هي من حق الشاعر، فالانتماء الذي يكفل للإنسان حقه، ويصون حقيقته ويضمن تطلعاته الجمالية يمكن أن تؤدي إلي انتعاش الرؤيا الشعرية وازدهارها على أن تتوفر للشاعر القدرة على أن يحول ما هو عقدي وأيديولوجي وفكري إلى شعري، لا بالنظم فحسب، بل في التفكير والتصوير والانفعال. وإذا كان شعر الزهد والتصوف والتأمل الفلسفي والرؤيوي قد أعطانا أنواعاً من الشعر التي انطلقت إلى الرؤية الشعرية، لكنه شعر على كل حال استكمل عدته الجمالية في التعبير عن رؤى ومضامين وأفكار، ومع ذلك لا يوافق المنظرون الإسلاميون على معظمه، فالأجدر أن يبقى في جادة الفن وأدواته ومصطلحاته. وتحدث عن تجليات العاطفة الدينية في مساراتها الموضوعية والذاتية كما في أشعار محمد هاشم رشيد ومحمد عيد الخطراوي وحسين عرب وعبدالرحمن العشماوي، ومع أهمية الوظائف الفكرية والتاريخية للشعر إلا أن الباحث لا يراها خارج بنيته الجمالية ونسقه الإبداعي، ولا يمكن أن يقلل من أهمية

التحولات التي يحدثها الشعر بإثارة الحماسة والانفعال من أجل قضايا معينة، غير أن سمات الحياة والجمال والإبداع والبقاء في القصيدة هي المفضلة اليوم على غيرها من السمات لأن القصيدة التي لا تعتمد إلا على معاناة الإنسان الشعرية فشعلتها تبقى مضيئة في النفس بعد أن ننتهي من قراءتها اليوم أوغد أو بعد سنوات.

وانتهى الباحث في الباب السادس من بحثه الشائق والجاد والمتمكن والمقتدر إلى إشكالية تعد من أهم وأخطر الإشكاليات التي واجهت القصيدة العربية، منذ ولادتها في عصر ما قبل الإسلام إلى الوقت الحاضر، ألا وهي (موسيقى الشعر) وأشكال القصيدة العربية التي أفرزتها مضامين التجارب الشعرية المعاصرة، فإذا كانت اللغة كائناً حياً يخضع للتطور فإن البحور الشعرية وأشكال القصيدة من مظاهرها التي تخضع للتطور أيضاً، وهي منوطة بالإنسان، بنفسه، ووجدانه، وذاكرته، يكتنفها الإعجاب إلى مدى بعيد فيخلد بعضها في الذاكرة، ويقاوم التغيير حتى يتغير الإنسان نفسه، وتتغير وتيرة حياته ويتجدد فكره وعاطفته، ويتغير مضمون حياته وتجاربه، مما يدفع إلى التغيير والتطور والتجديد وحتى التجريب ببعض موروثاته أو موروثاته كلها. والإيقاع الشعري العربي، كذلك اللغة، وشكل القصيدة طرأت عليها تطورات عبر المراحل والعصور وقد رصدها أسلافنا، ورصدوا تحولات الأوزان والشفرة الشعرية. وإذا كانت القصيدة العربية القديمة تمتاز بموسيقاها وإيقاعها الثابت والساكن، فإن القصيدة الحرة انطلقت من صيغ التناسب إلى صيغ التفاوت وتناسلت من خلالها أشكالاً عديدة كالقصيدة المدورة والطويلة والقصيرة والدرامية والقصصية والسردية وقصيدة النثر والنص المفتوح التي استبدلت الموسيقى الكمية للقصيدة بالموسيقى الكيفية. وصار هم الشاعر المعاصر لا أن يكوم الأحاسيس في أبيات منفصلة حول الموضوع الواحد أو الفكرة الواحدة بقدر ما ينطلق في رؤية موحدة تشع في أطراف

القصيدة وتشملها. وتحل الصورة العريضة والطويلة والمركبة محل الصورة الجزئية. وشاعت من خلال ذلك تقنيات الرمز والأسطورة والقناع والمرايا فاستفادت القصيدة الحديثة لا من أساطير الميثولوجيا الكلاسيكية فحسب، بل حاول كثيرون من الشعراء أن يؤسطروا الشخصيات التاريخية الأدبية والفولكلورية، مما أغنى القصيدة الحديثة لا في المضمون فحسب، بل في الشكل أيضاً. كما حاول بعضهم أن يرقى بأشخاص في الواقع إلى المستوى نفسه، كما في وفيقة وحفصة للسياب، وعائشة البياتي وفضة الصيخان، وخديجة الحربي، والجارة العجوز لنذير العظمة، مما أدى إلى نهضة أكيدة للشعر والقصيدة الحديثة وتقنياتها وأساليبها وتركيبها وثيماتها ليمكنها حقاً من مواكبة الأزمنة الحديثة. وهكذا نجد أن التحولات التي اكتنفت حياة العربي وفكره، تناولت فنه وشعره أيضاً. ومن هنا نفهم تعدد أشكال القصيدة العربية المعاصرة، والقصيدة العربية الحداثية في المملكة، وتنوعها من هنا نفهم أيضاً تحولات الشفرة الشعرية وتطور موسيقى القصيدة، وأن القصيدة العربية الحديثة خرجت في معركتها من أجل البقاء بعروض جديد وشكل جديد وبلاغة جديدة تولدت في الانعطاف على الحاضر، ومعاناته وقضاياه وإشكالاته ولغته دون أن تنسى القصيدة الأم، وأن العودة إلى الرحم الذي دفعتنا إليها معاناتنا الحضارية الحديثة كانت هي الطريق إلى الولادة الجديدة في الشعر العربي بعامة، وفي المملكة بخاصة، وهو خير دليل على هذه الولادة، وهذه النشأة والتطور والتجديد التي استطاع الباحث والأكاديمي الجاد والمثابر الدكتور نذير العظمة أن يرصدها بدقة ورؤية شمولية غير تجزيئية، ترتبط بمحيطها وفضائها العربي وتنفلت من إسار الانطباعية والتأثرية الشخصية إلى المنهج العلمي والموضوعي. ولعل هذه الدراسة بداية طيبة تضاف إلى كل البدايات المخلصة للاهتمام بتطور الشعر العربي ومعالجة قضاياه وإشكالاته المعاصرة والحداثية. ولتناوله تناولاً علمياً يثريه بالحوارات

والنقاش ويشكل بدوره إضافة جادة وحقيقية للإلمام والاطلاع على مشاغل وبنيات وأساليب القصيدة الجديدة في المملكة في كل جوانبها ، تاريخاً وفناً ولغة وتطوراً، ولتكون حافزاً لدراسات وبحوث جادة ورصينة حول هذه الإشكاليات التي نعاني نقصاً واضحاً منها في مكتبتنا العربية، استطاع الباحث العظمة أن يسد بعضاً من هذا النقص في هذه الدراسة الموسعة عن قضايا وإشكاليات القصيدة العربية الحديثة في المملكة العربية السعودية.

* * *

حسين عرب
بين
الحكمة والغربة

نذير العظمة

4

في جزء سابق من هذه الدراسة أشرنا إلى لامية الطغرائي ولامية حسين عرب «قال الحكيم». وميزنا هذه الأخيرة بالنقد الفكري والسياسي والأخلاقي والاجتماعي بجرأة لا تخشى لومة لائم. والقصيدة على البحر الوسيط مطلعها:

قال الحكيم: رويداً أيها الرجل أضنيت نفسك فيما ليس يحتمل

وهي من القصائد الطوال التي تكثر عند شاعرنا. أطولها قصيدة «نكبة حزيران» التي تقارب الثلاثمائة بيت. أما قصيدة قال الحكيم فهي من بحر واحد وقافية واحدة كقصيدة النكبة ولكنها لا تتجاوز المائة وستة وعشرين بيتاً.

لكن الملفت في تركيب قصيدة قال الحكيم، أنها تتألف من سباعيات بلغت الثماني عشرة سباعية. يفتتح الشاعر عشراً منها بقوله قال الحكيم. والثمانية الأخرى من السباعيات تأتي خالية منها.

فللعنوان «قال الحكيم» إذن أهمية مزدوجة كعنوان له مؤشرات دلالية سنبسطها فيما يلي، وكلازمة لكنها عكساً لموقع اللازمة في الغناء. تأتي لازمة «قال الحكيم» في مطلع السباعية لا في نهايتها كما في رباعيات قصيدة الطلاسم لإيليا أبي ماضي على سبيل المثال.

يتبادر إلى الاذهان بادئ ذي بدء أن نتساءل من هو الحكيم الذي يعنيه الشاعر ويلقي على عاتقه كل هذه الخبرات والمفاهيم التي يتكلم عنها في سباعيات مستقلة بموضوعاتها متصلة بتعبيرها وتصويرها وإيقاعها مع السباعيات الأخرى.

هل الحكيم فيلسوف عملي كزيتون الرواقي يريد أن يفيدنا عن دروس الحياة بطريقة شعرية؟ أم أن الحكيم في القصيدة هو قناع الشاعر حسين عرب نفسه وأن مضمون القصيدة المطولة، إن هو إلا محصول تجربته وخبرته في الحياة، لاسيما أنه شاعر يعول على الحقائق والتجارب أكثر مما يعول على اندفاعات الخيال والتصور. يريد أن يعلمنا كشاعر لا كواعظ. وأن ينقل إلينا معاناته بأبعادها المتعددة بصيغة شعرية مؤثرة. نقرأ القصيدة فنستمتع بها وعن طريق المتعة تدخل إلى نفوسنا هذه العبر وهذه الحكم التي أراد أن ينقلها إلينا الشاعر، بينما جاءت في لامية الطغرائي مجردة من الانفعال والعاطفة وأقرب إلى الحقائق العارية كقوله:

إن نصف الناس أعداء لمن ولي الحكم وهذا إن عدل

بينما تأتي عند شاعرنا حسين عرب ممتشقة من معاناة الذات لا من ملاحظات الفكر وتأملاته فحسب. فالشاعر عرب يتكلم في قصيدة «قال الحكيم» عما عاناه واختبره لا عما لاحظه ورآه فقط. لذلك جاء في سباعيات من حيث تركيب القصيدة. كل سباعية لفكرة أو خبرة أو تجربة تتنوع بتنوع حياة الشاعر وخبرته. ومفردة «الحكيم» إن هي إلا إشارة من الشاعر أن القصيدة هي في الشعر الحكمي المنبثق من تجربة الشاعر وإن جاءت مسربلة بالوجدان ومتألقة بالذات.

وكون القصيدة تتألف من سباعيات مكّن الشاعر من تركيبها العام المطول، فكأن قريحته الشعرية فاجأته لا كلاً واحداً كما في القصيدة ذات الموضوع الواحد والفكرة الواحدة بل على طلقات سباعية. ولكل منها فكرة أو تجربة. من هنا كان المستوى البياني والتعبيري والتصويري للشاعر فيها على مستوى بلاغي واحد، فليس هناك من سباعية لا تسمو إلى المستوى العام والمشترك للقصيدة، فهي جميعاً على مستوى بلاغي

واحد. ومما ساعد على ذلك لا التركيب السباعي للقصيدة فحسب. بل ما أسميته باللازمة الضمنية «قال الحكيم» التي تصدرت عشر سباعيات من ثماني عشرة، كانت بمثابة مركز أو مراكز انطلاق في القصيدة التي يمكن أن نتخيلها كدوائر سباعية مركزها حكمة الشاعر وتجربته المختزلة في العنوان «قال الحكيم». وهذا المركز نفسه كان بمثابة اللازمة التي ساهمت بدفع الدوائر منفصلة عن المركز الشعري والفكري للقصيدة ومتصلة به. وتتمحور حول شأن فكري أو أخلاقي أو اجتماعي أو سياسي، ولكن معمداً بتجربة الشاعر وتأمله ومعاناته الوجدانية التي توفرت فيها الشفافية والصلابة في آن. فالرقة تتصل بالإنسان وشراكة البشر والتعاطف معهم والجزالة من عزيمة الشاعر على خوض الحياة ونفعهم بتجربته.

وقصيدة قال الحكيم مطردة متسقة من حيث الشكل السباعي الهندسي المكبل غالباً باللازمة ووحدة القافية والوزن وتوازن الفكرة والصورة والانفعال في النسج الشعري.

أضف أن الشاعر يجرد حكيماً من ذاته على طريقة بلاغتنا العربية في التجريد، يخاطبه وينشئ ما بين الشاعر وذاته حواراً أو ما يشبه الحوار حول الحياة وشؤونها والشجون.

وحين يحس الحكيم في خاتمة القصيدة أنه أسرف في الموعظة يقول للذات الشاعرة كفانا ما أخذنا منها لكن الشاعر يقول يا شيخ زدني، هنا نتلمس حواراً بين الحكيم المعلم والذات المستزيدة من علم. لكننا في سبع عشرة سباعية سابقة كان إيقاع الكلام أشبه بالبعد الواحد يتجه من الحكيم إلى الشاعر، ومن الشاعر إلى المتلقي عن تجربة حسين عرب العملية في الحياة والتأمل في آن.

إلا أن الخاتمة تنطوي على بنية شخصية حسين عرب الفكرية

والأخلاقية والاجتماعية بسبك شعري متناسق ومتكامل يقرن الإيمان بالوجدان والوجدان بالإيمان، فنفهم أن أشجانه ليست أشجاناً رومانسية بل هي أشجان الإنسان الذي يبحث عن طريق الخير والحق والحسنى والثقة بالله يقول:

فقلت يا شيخ زدني، قال زد ثقة بالله، واعمل له ما أنت معتمل

وعامل الناس بالحسنى وإن مكروا وأوف بالعهد، حتى لو هم نكلوا

وما عليك إذا آمنت، إن كفروا وما عليك إذا أحسنت إن نجلوا

اليسر والعسر مادام على أحد والخير متصل والشر منفصل

وإن تلقيت من إنكارهم عنتاً فالأنبياء تلقوا منه، والرسل

والله خير وأبقى نستعين به على النوائب إن نابت، ونتكل

فهذه السباعية الخاتمة للقصيدة تتسم بالوحدة وتختزل شخصية الشاعر المؤمنة الذي يدعو رغم تقلب الدهر وتغير الأحوال إلى الخلق الإسلامي الكريم مع أنه ليس بداعية ولا واعظ، بل شاعر يبلور الخبرة الإنسانية والمعاناة الوجدانية في أكثر الصيغ الشعرية شفافية، وأقواها توجهاً وسبكاً. ولهذا فإن أشجان الشاعر لا تنفصل عن إيمانه وأن حزنه في الغالب يتأبّى من خلاصه كإنسان فرد يطمح في خلاص الآخر.

ونحسب أن الشاعر يستجيب إلى الفطرة السمحة في نظمه وإحساسه وفكره أكثر مما يستجيب إلى المنطق الصارم أو الخلق الرادع. وهذا واضح من تنامي المضمون في مطولته الشعرية «قال الحكيم»، ليس هناك من موضوع واحد، أو خبرة واحدة، أو تجربة منفردة هناك مزيج من الأفكار والخبرات والتجارب وضع الشاعر في هذا الشكل الشعري المتسق فهو في السباعية المطلع من القصيدة يدعو إلى الأناة واليسر والواقعية في استخدام العقل:

فخذ من السهل إن صادفته سبلاً لا يحطمنك إن صادمته الجبل

فالدعوة إلى معتدل السلوك والرضى بالحياة خشية من الضياع في الظلام والضلال. وهذا لا يتعارض مع دعوة الشاعر في قصائد أخرى إلى الصراع، فهو صراع على طريق الإيمان للوصول إلى الله.

ويفسر لنا عرب في السباعية الثانية انطلاقاً من علمه وتجربته كيف لا يتعارض مع التسليم للقدر في أحوال اليسر والعسر مع الكفاح والمجاهدة، ومع أنه يقول في خاتمتها إن الأقدار أقسام مقدرة لا يدرؤها الإجفال والعزم إلا أنه في متنها يقول:

إن المصائب إن ألقت أزمتها عليك واشتد منها الحمل والثقل

فإنها النار تجلو كل منكدر من الجواهر حتى ينجلي الصقل

وفي المصاعب للأحرار منفعة إن المصاعب منها يُصنع الرجل

وتنجاب العتمة بفعل هذه المصاعب عن «النفس المنورة» في الداخل ولكن هذه النفس المنورة لا تنفصل عن الإيمان بالله والمقادير المرسومة.

وينطلق حسين عرب في السباعية الثالثة من صفات الذات وأخلاق الكائن الفرد إلى أخلاق السلطة وتحولاتها في السباعية الثالثة ويتخذ من العروش استعارة واضحة لها فهي لا تخرج عما رسمته لها المقادير وسنن الدول وتحولاتها في الاجتماع والحياة:

تلك العروش، تهاوت عن معاقلها لما رمى أهلها الخذلان فانخذلوا

لاسيما إذا حكم الجهال والطغام الذين يورثون الإنسان الشريف الهم ويتركون في النفس جراحاً لا تندمل وأسى لا يزول.

وينتقل حسين عرب في السباعية الرابعة من تاريخ الدول إلى الاجتماع وغرائبه التي تحار فيها عقول الناس:

أرى البغاث بأعلى الجو طائرة   على البزاة علت واستنوق الجمل

وصار كل جبان، خائن بطلا   وغاب في كهفه، المقدام والبطل

ثم يستعرض لنا الشاعر في السباعية الخامسة فريقاً من الناس، الطارئ من اللذات، والساهرين المضجعين على الرمل لا يقومون إلا إلى صلاة وابتهال، واللاهثين خلف المال والحفاة الذين لا يجدون ما ينتعلون به وكل يشتكي حظه وقسمته لكن تسليم الشاعر المؤمن يقول:

سبحان من قدر الأقدار حكمته   تخفى، علينا، ولكن ما لها بدل

ثم يعطف في السباعية السادسة على الأيام الجائرة أن الطير يصدح والناس لا تنفع والروض بلا عطر والحقل لا ثمر له. لأن من يتحكم بالدنيا هم الأوغاد والسفلة فتجنح النفس ويصادر العقل:

أعوذ بالله منها من خلائقها   ومن مزالقها يُرْدى بها الزلل

فالدنيا بالناس إذا حسنوا حسنت، وإن ساؤوا ساءت، وكأن جمال الطبيعة يتأتى لا من المواسم والفصول وهطول الغيث بل من الأخلاق والبشر وحسن الإيمان.

ثم يأتي في السابعة على فنون الكلام الموجز والسقط والسليم جلاهُ الأولون، والآخرون جلوا ما أجمله الأولون إن خيراً فخير وإن شراً فشر:

مذبذبين وثرثارين تلعنهم   أقلامهم فلقد خابوا وقد رذلوا

ويلمح إلى ارتباط فنون القول بالإيمان والمسؤولية والفكر.

ويخص المعياريين بالسباعية الثامنة، مدلسين ولا رجولة لهم، شبوا على الرجس في القول والعمل في الصبا والكهولة:

يستكبرون، إذا أكبرتهم فجروا   ويستذلون، إن أذللتهم وجلوا

بنفوس لا يُشبعها إلا التراب والبيت يذكرنا ببيت المتنبي:

إذا أنت أكرمت الكريم ملكته وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا

بتركيب الصورة الشعرية وتركيب المعنى.

ويقفز من المعياريين بالسباعية التاسعة والعاشرة إلى العرب وفلسطين قضيتهم القومية. فالعرب ينقصهم الوعي الذي تمتلكه الصهاينة. لذلك خسروا فلسطين وسيناء والقدس ومرتفعات الجولان. تفرقوا شيعاً ففشلوا. العلم فيهم ولكن لا ينتفعون به، والمال مبذول كالسيل ومبتذل، والجند يزأرون في معاقلهم ولكنهم عطل من حمل السلاح. وما من قائد يسد الخلل أو يجلو اليأس.

تفجرت الصهيونية، ويعيي عزمنا الكسل، يساعدها الشرق والغرب بينما نحن نحتفل بهما، نشكو إليهما محنتنا وقضايانا فياللمهزلة. ومن يشكو العدو ظلمه غير المختبل؟! وصيانة الحق هي في شجاعة القول والعمل.

طبعاً القصيدة كتبت قبل «كامب داوود» لذلك تضمنت الخسارة سيناء. والشاعر هنا يجمل ما قاله تفصيلاً في قصيدة «نكبة حزيران» التي تقارب الثلاثمائة بيتاً على بحر الرمل وقافية الراء وهي أشبه بمجموعة قصائد، خص الشاعر كلاً منها بعنوان مستقل.

في أشجان يفارق النظم ويخلص إلى الشعر بينما استرسل في نكبة حزيران مع القضية القومية بالتنديد بمسؤولية الأنظمة، والشكل الشعري فيها افتقد إلى الكثافة الشعرية وشفافيتها الأمر الذي استدركته قصيدة «قال الحكيم» في سباعيات محدودة، يصل من خلالها وصولاً شعرياً إلى القارئ، مع أن عنصر الوحدة في القصيدة ككل هو موضع سجال. ليس من المهم أن يكون موضوعاً للقصيدة بل المهم أن تتحول هذه الموضوعات

إلى شعر. وأشجان الشاعر حسين عرب حققت ذلك بنسب جيدة بينما ظل في شعره الوطني بين الشعر ورسالة الشعر، وقد وحد حسين عرب بينهما في كل من قصائد إيمان وقصائد أشجان.

ثم يخصص السباعية الحادية عشرة لعقائد الشرق والغرب، مارقة لا تعرف الله وربها المال والتاريخ والجدل، ويدين كلاً من الشيوعية والرأسمالية. وبينما الغرب يغرق عقله في رديء الفعل، يرى الشرق أن ما يصنع هو الحق والغرب يرى الحق فيما يفعل، وكلاهما بعيد عن الحق، مشغول بالهوى والخزي فضلت البصائر بعد أن ضلت المصائر مقودين بالصهيونية إلى مصارعهم.

ثم ينتقل إلى إنجازات الشرق والغرب في الاكتشافات الفضائية في السباعية الثانية عشرة، فشرارهم صعدوا إلى الكواكب لاستجلاء ما يجهلون، ينفقون طائل المال بما لا ينفعهم، لو أنهم أنفقوا هذه الثروات في الأرض لأورق فيها السهل والطلل، لكن عقولهم ضاعت والعلم لا يمكن من لا عقل له. تنوعت أهواء الرأسمالية ونحل الشيوعية لسوائم الشعوب التي لا تدري ما يراد بها، والمخرج برأي الشاعر هو في رحمة الله والإيمان به واستدعاء يمنه وأمنه.

وينتقل في السباعية الثانية عشرة من الصعود إلى النجوم إلى التنجيم على ما بينهما من فجوة واسعة وسفه أساطير المنجمين من أن حظوظ الناس مرهونة بالنجوم، فالزهرة للخصب والازدهار والمشتري للسعد وزحل للنحس وعطارد لاطرار الآمال وهكذا وأن الشر والخير تتصل بالنجوم وحركاتها فإذا كان هذا صحيحاً فقد تساوى الفاضل المهتدي والضال.

ثم يصحح الفكرة عن الأفلاك والنجوم في السباعية الثالثة عشرة مستوحياً جلّ أفكاره من التنزيل الكريم، الأفلاك سائرة، والكون فسيح،

والأجرام ترتحل. دار الزمان عليها وهي تدور دون أن تتحامى الأجل والموت. هذا السر الذي تتوعد به الأجيال وأعيا الشلل العلم عن هذه الأسرار الجاذبية تعصم الكواكب من الجنوح بأمر من الله:

سبحان من علم الإنسان مسلكه فيها وليس له من علمها قبل

وأودع السر فيها، ليس يدركه سواه، والخلق عن إدراكه ذهلوا

وكل شيء بأمر الله مؤتمر ومنته بنواهيه ومحتمل

ثم يعطف على قصة خليقة الكون مستلهماً النص القرآني في السباعية الرابعة عشرة والخامسة عشرة، فالملائك من نور والجن من مارج من نار والإنس من حمأ وطين، والروح تأتمر بأمره في العالمين، والريح رخاء إلا إذا أراد لها الإعصار:

والشمس والظل والأنوار ممطرة والبحر والغصن والآلاء والظلل

يا خالق الكون منك العون نطلبه ومن عطاياك نستعطي ونبتهل

ثم يخصص السباعيتين السادسة والسابعة عشرة قبل السباعية الأخيرة للمرأة. الأولى لامرأة العزيز واللذة. والثانية للمرأة الحلال والشريكة الشرعية، وكلا السباعيتين يتسم بالجاذبية الشعرية نفسها إن لم ترجح كفة المرأة الغانية. والوضع هنا يذكرنا كيف أن الشاعر يغوينا شعرياً من حيث قصد إلى تحذيرنا أخلاقياً كما فعل ملتون في ملحمته الشهيرة الفردوس المفقود أراد أن يحذر المتلقي من الشيطان فأوقعه في حبائل صورته الشعرية البارعة عنه وقربه منه.

فالمرأة الغانية عند حسين عرب هي المرأة الغاوية وإن كانت تعني أصلاً المرأة التي تستغني بجمالها عن الزينة. والمعنى الثاني المرأة اللعوب والمرأة المتعة هو معنى متأخر للمفردة اللغوية. والمرأة عند شاعرنا بوجهين

وشخصيتين إما غوية وإما أمينة. الأمينة تشعرك بالأمان مع صورة جميلة، والغوية تسقيك من السراب وتجعلك سكران هائماً.

لكن الملفت أن شاعرنا يسند إلى المرأة الغانية سلسلة من الأفعال بينما تتألق صورة المرأة الأمينة بالعطر والضوء. ومع أنه يصف الغانية بثغر العسل وطرف الكحل والغيد والدل في خفر بخصر عال وكفل دان، إلا أنه يستفتح القول بجملة «لا تغررك غانية» لأنها رغم كل هذه المحاسن تحمل إليك الضياع والموت. لأنها تستبيك بالمفاتن وترميك في التيه والذهول. فهي جنية تهب اللذات، تضرب عليك ستاراً من الوهم، تغتال عقلك، وتتركك عديم الرضا والقناعة بعقل فالت. تتركك صريعاً مخبولاً مرمياً بلا عقل ولا أمل سوى السراب وأنت السكران الهائم.

فالمرأة الغانية إذن تعرف عند شاعرنا بأثرها على المرء وأفعالها التي تورث العطب بينما المرأة الفاضلة الأمينة تعرف بمحاسنها وخصالها وإن لم تختف في إطار الصورة المحسوسة. ذات حسن مكتمل وفن ودل. من ضحكتها تكاد تشرق الشمس، يحضن مرآها الليل وينسدل، ترنو بعينين كحلهما السحر، فرعاء غراء كأنها تغتسل بضياء الفجر:

الشعر يسترها والعطر ينثرها والنور يغمرها والطهر ينسدل

توشحت بوشاح الفضل، واتسمت بالنبل، ما رابها غمز ولا غزل

في ظلها تستريح الروح زاهية والنفس راغبة، يسمو بها الجذل

لاحظ كيف يسبغ عليها صفات العطر والنور والفضل والنبل التي تستريح الروح في ظلها بينما يهيم المرء في سراب الوهم لا يرتوي مع المرأة الغانية.

وقصيدة قال الحكيم مستوى واحد من البلاغة إلا أن نظامها الشكلي القائم على السباعية يطرح حولها إشكالية الوحدة، وحدة

القصيدة هل هي فنية أو شعورية أو كلاهما معاً إذا كان هناك من وحدة. والوحدة العضوية طرحها الرمانسيون تجاه حبكة المسرحية التي تمسك بها الشعر الكلاسيكي. فالوحدة للقصيدة قبالة الحبكة للمسرحية وقد بينا في مطلع هذه المقالة معمار القصيدة وخصائصها الشكلية والفنية، إلا أن ذلك لا يغني عن التساؤل عن وحدة الموضوع أو تعدد الوحدات فيها إذا تعددت السباعيات في موضوع واحد.

والنقد الحديث يتخذ موقفاً حذراً من القصائد المطولة في قصيدة «الأرض الخراب» لإليوت على ما فيها من ترابط في طرحها الفكري الموحد نعتت بالتفكك. فكيف ننظر إذن إلى قصيدة قال الحكيم من هذه الجهة.

ونلمح أن عبارة قال الحكيم التي وردت في عشر سباعيات لعبت دور الرابط اللفظي والمعنوي في القصيدة فنعتناها في المقدمة باللازمة الضمنية.

لكن التساؤل يظل قائماً لماذا لم يستعملها الشاعر بعدد السباعيات أي ثماني عشرة مرة، يمكننا أن نستنبط جواباً لهذا التساؤل وإن كان غير كاف. فالشاعر يستخدم هذا الرابط أو اللازمة طالما يظل الكلام في الموضوع الواحد، كما في سباعيتي المطلع. ولكنه حين ينتقل إلى خبرة جديدة أو موضوع جديد يصدر السباعية الجديدة بلازمة «قال الحكيم». كأنها تعطيه دفعاً في دائرة جديدة من دوائر القصيدة. وكذا في السباعيتين الثالثة والرابعة والخامسة والسادسة والسابعة والثامنة ولكنه يصدر بقال الحكيم أيضاً أربع سباعيات تالية هي التاسعة والعاشرة والحادية عشرة والثانية عشرة. أما الثالثة عشرة عن التنجيم فتصدر بقال الحكيم أيضاً. والرابعة عشرة والخامسة عشر تتصدرهما لازمة واحدة من قال الحكيم، ثم يصدر سباعيتي المرأة الغانية والمرأة الفاضلة بها أيضاً.

ويختتم بقال الحكيم في صدارة السباعية الثامنة عشرة في النهاية. فهل يعني تكراره للازمة قال الحكيم في صدارة سباعية أو سباعيتين أو أربع سباعيات عشر مرات أنه قد طرح عشرة موضوعات في القصيدة كلها. إنه مشروع إجابة مقبولة ولكنها ليست وافية، لأن ما يحسبه الشاعر موضوعاً واحداً قد يتلقاه المتلقي موضوعين، لذلك فمعمار القصيدة ككل في قصيدة قال الحكيم أمر يثير التساول والنظر ونحن أميل إلى القول إن القصيدة طرحت موضوعات لا موضوعاً واحداً.

ثم إن الشاعر يجمل في هذه القصيدة الذاتي والاجتماعي والأخلاقي والاجتماعي تحت خانة الشجن، إنها أشجان من حيث طرحه الوجداني ولكنها تلتحق بخانات - أو بعضها - أوطان أو الشعر القومي، وألحان في سباعيتي المرأة من حيث الموضوعات. إذن لماذا أدرجها الشاعر تحت خانة أشجان، المعيار هنا الطريقة الشعرية التي شكلت بوتقة من الإيمان والشجن والوجدان في الاقتراب من الحياة والمرأة والمصير والكون. ولأنها أشجان على هذا الطراز حملت معها مؤثرات وجاذبية إضافية لم تتوفر في خاناتها المفردة.

مهما يكن فإن القلق على الإنسان ونفعه لا يصرفه الشاعر حسين عرب عن قلق الوجود، الحياة والموت والمصير وما يتصل بذلك بل يجعله ينزلق في مزالق معرفية هو في غنى عنها كالرؤية التي قدمها في قصيدة قال الحكيم عن الاكتشافات في الفضاء فنظر إليها من زاوية نفع الناس، وأداتها من هذه الزاوية. فشرار الناس يصعدون إلى الكواكب لجلاء جهلهم:

وأنفقوا المال، أضعافاً مضاعفة ... وما جنوا أي نفع بالذي بذلوا

لو أنهم بذلوا للأرض ما ادخرت ... لهم لأورق منها السهل والجبل

وحسين عرب ليس بدعاً في هذا الأمر فإن فرقاء كثيرين في الولايات المتحدة الموالين لنفع الإنسان وخيره في مسار الحركة العلمية غالباً ما شككوا بفائدة الكشوف الفضائية من هذه الزاوية، وشككوا بالفوائد العملية للتقنيات الفضائية الجديدة، لكن كان هذا في أوائلها. أما اليوم فقد تبين كم لهذه المعرفة من فائدة ونفع للإنسان مباشرين والانتقال إلى حدود معرفية جديدة تحمل الثروة للإنسان والغنى والسيطرة على الزمان والمسافة في تسارع حضاري مذهل يصل الأرض بالكواكب القصية ويجعلها أكثر قدرة ومعرفة. ومن الطبيعي لحسين عرب بعد أن أدان الأديولوجيا الشيوعية المهيمنة آنذاك والأديولوجيا الرأسمالية أن يفتش عن عوراتهما الإنسانية ومن هذه العورات على ما يبدو صرف الثروات الطائلة على حركة اكتشاف على حساب حياة الإنسان وسعادته ورخائه آنياً على هذه الأرض، لكن ذلك كله قد تبدل لا بالنتائج العلمية لحركة هذا الاكتشاف بل بالنتائج العملية أيضاً ولا نقول إن وظيفة الشعر هي أهم من وظائفه الأخرى. لكن الشعراء عليهم أن يحترسوا من الرؤى التي لم تكتمل دوائرها.

وحسين عرب غالباً ما ينجح في تحويل الاجتماعي والأخلاقي إلى وجدان يصلح للقصيدة ويرفدها بمخزون متنوع من الفكر والأخلاق والاجتماع بأسلوب شعري رغم قوته وجزالته يستسيغه المتلقي ويجتذب ما فيه من توازن الفكرة والصورة والعاطفة الذي أشرنا إليه في هذه الدراسة.

وقدرة الشاعر في تحويل الواقعي إلى وجداني هو سر من أسرار نجاحه. والسمو بالاجتماعي إلى المستوى الإنساني والكوني هو سر آخر من أسرار هذا النجاح. وحسين عرب لا يفتعل ذلك ولا يتعمده لأنه جزء لا يتجزأ من المكونات والعناصر التي تتكون منها شخصيته الشعرية،

لاسيما في قصائد أشجان التي يحسب المرء أن لا علاقة لها بالإيمان، ولكنها تتصل أشد الاتصال به. فحسين عرب غير معني بالنقدين الاجتماعي والأخلاقي لتشاؤم سوداوي مر، كما عند أبي العلاء مثلاً، لكنه ينظر إلى الأخلاق والاجتماع بعين الوجدان والمعاناة الشعرية والإنسانية التي تبحث لا عن مخرج فلسفي بقدر ما تبحث عن موقف نقدي.

موقف الشاعر الإنساني والاجتماعي يدفعانه إلى الإحساس بالانفصال والغربة فذات الشاعر المقسمة لأن تفتش عن الانسجام والوحدة تصير مشروعه الشعري. لكن الموضوع الذي يحرك قلق الشاعر الاجتماعي، الناس وسلوكهم وضلالهم وظلمهم وطغيانهم وانفصالهم عن المثال، يصبح ذاتاً شعرية ثابتة تحدد رسالة حسين عرب وحلمه غير المتحقق.

وتتجلى غربة حسين عرب في نبرة الشاعر العراقي الذي يتنبأ بالويل للمبطلين، ويتمنى لهم الطوفان. كما يتجلى في استنتاجه الحكم والعبر مما يسوقه في كثير من خواتيم القصائد إلى إشراقة إيمان تنبعث من الذاكرة، الله البارئ والمصور المقدر الرحمن تصير العودة إليه مرفأ أمان من ضلال البشر، وشقاء الذات وغربتها في هذا العالم من الناس.

لكن الشاعر لا يكتفي بأن يجأر بالشكوى أو يبث همومه وأحزانه ليدل على غربته وحزنه. بل إنه في قصائد بعينها يصرح أو يكشف عن الذات التي لا يتحقق حلمها.

فقلق الوجود عند حسين عرب لا يتوغل في العمق حين يتحرك أو يتململ يكون له الإيمان بالمرصاد، فالنموذج التاريخي لإنسان الهداية والنور كاف ليضيء الحياة والموت اليوم، كما أضاءهما في الماضي.

لكن إذا سوّر حسين عرب قلق الوجود بالإيمان والعقيدة فماذا يفعل

بقلقه الاجتماعي والأخلاقي؟ لماذا لا يرتفع الناس بسلوكهم إلى مستوى المثال؟ ولماذا يبقى واقع الإنسان واقعاً منحرفاً عن النموذج القويم كما في التاريخ الراشدي وعقيدة التوحيد؟

هذا القلق الاجتماعي عند حسين عرب يشعره بالغربة والحزن ويشكل المادة الأساسية للرؤية الشعرية في قصائد أشجان. إذا كان مبعث الغربة عند الرومانسيين يمت بصلة إلى انفصال الإنسان عن الطبيعة وعدم تطابق الواقع مع الخيال والحلم، فإن غربة شاعرنا وحزنه وأساه تنبعث من بعد الإنسان عن الله وانفصال الواقع وغربته عن المثال والحلم الذي يضيء في الذاكرة. ويتموضع راسخاً في الفكر والعاطفة متوهجاً بالإيمان. لكنه يتسربل بالشجن وينبض به لأن حياة الإنسان لا تتحقق كما في المثال. لذلك تتمحور مشهدية قصائد أشجان على سلوك الأسى: الإنسان وطغيانه وفساده وانحرافه مما يغذي قلق الشاعر وتميزه وتفرده.

وكما أن الألم العظيم يضع الشاعر في الفكر الرومانسي فالعبقري عند عرب هو من يطمح إلى المثال. والإشارة إلى العبقري تتردد عنده في أكثر من قصيدة. كما أنه لا يدخر جهداً في التعبير عن الأسى والغربة لهذه الروح الهائمة التي تبحث عن السعادة في عودة الآخر إلى الحق واندماج الذات الشاعرة بالشطر الضائع منها، وتحقيق السعادة. وله قصيدة كاملة بعنوان «النفس المغتربة» تؤيد ما ذهبنا إليه:

فما الحياة سوى أشجان مغترب وما النعيم سوى إدلاجة الساري

يا ويحها عبثت بالناس وارتفعت بالمستريبين وانحطت بأحرار

وليس هؤلاء الأحرار غير العباقرة الذين يحسون بالأسى والغربة، والذين صرح عنهم الشاعر في القصائد الأخرى بسياقات مختلفة. وأحياناً بتسميات متنوعة، فالأمانة والحفاظ والحرية والعبقرية تتداخل في قصائده

دلالياً لتربط بالإيمان والقيم. أما نقيضها فالعناد والزيف. والعبقري كالحر حمال أمانة، علامته الحفاظ على القيم والإرث الذي يضيعه الآخرون أو يستهينون به. وقصيدته الأمانة تلمع إلى الذات الثائرة، المتشفية التي تتمنى الطوفان للطغاة والبغاة في القصيدة المسماة بالطوفان، بينما يصرح في قصيدة أخرى بأن الطغام يستأهلون الحرائق:

وإذا ما الحريق شب بأقوام طغام فدعهم للحريق

والذي يحمل الأمانة أحرى بالمجافاة من مهاوي الطريق

إن هؤلاء الطغام الذين يتمنى لهم أن مر الطوفان أو الحريق هم سبب غربته وتفرده في آن. الذين لا يستجيبون إلى الرسالة لذلك فإن النزعة النرجسية عند الشاعر تتجسد فيه كعبقري متميز عن الطغام والضلال والفساد، عمن يعطل الحلم المضيء في الذاكرة والعقيدة كما في مخاطبة قلبه في قصيدة «آلام قلب» فيقول على البحر الطويل:

ويا قلب، لا يحزنك ليل إذا دجا بهم، فأمس للشجيين محزنا

حنانيك واستمهل شجونك ربما رأيت قلوب الناس، أدوى وأشجنا

إذا آمن الأوغاد بالزيف دهرهم فكن بهدي الحق المؤيد مؤمنا

ثم يصرح علناً في الخاتمة:

وما أنا، إلا عبقري جنانه إذا ما ادلهم البؤس أو أشرق الهنا

يجل عن الدعوى وينبو عن الهوى وتسمو معانيه عن الإفك والخنا

تؤهلني للمجد نفس أبية ويأبى على الدهر أن أتوطنا

واسمع من قيثارتي صرخة الأسى وعهدي بها تنساب بالشدو مفتنا

فالحر، والعبقري، وحمال الأمانة والحفاظ، والمؤمن كلها وجوه

متعددة لحقيقة العبقري الذي يلمع إليه أن عرضهم صاحب الدعوة الذي يحتمل الغربة والحزن من أجل الرسالة. ولعل قصيدة «قال الحكيم» تبين لنا وجهاً آخر لهذا العبقري الذي يدفع بالإنسان نحو الحلم لكن العودة إلى الهدى والحق لا تتحقق فيولد الأسى والحزن والشعور بالغربة. فالتميز إذن ليس نرجسياً سلبياً لشاعر يتعبد صورته في المرآة بقدر ما هو إيجابي يهيب بالجماعة والإنسان إلى طريق الخير باسم كل الصفات المتداخلة مع العبقرية كالأمانة والإيمان والحرية والحفاظ أو المتصلة بها.

فالحكيم والعبقري والحر وصاحب الأمانة وجوه متعددة للذات الشاعرة الواحدة، والعبقري في نهاية المطاف ليس ذاتاً مغتربة منفصلة عن الحق. فالقضاء الذي لا مفر منه هو قضاء الله الذي يتحكم بقلق الوجوه كما يتحكم بقلق الاجتماع والناس:

هذا قضاء ولا أبغي به بدلاً ... وليس فيما قضاه الله من بدل

لا خير في هذه الدنيا لخيرها ... وإنما الخير في الأخرى لمؤتمل

يا رحمة الله إني ظامئ أبداً ... فنوليني بعطف منك منهمل

إني ابتهلت أملي من لا يرد يداً ... من الرجاء لمضطر ومبتهل

(ص 99 ج 4)

وحين يحدد حسين عرب غربته لا يتأخر في تعيين أصولها الأسرية والاجتماعية فيقول في قصيدة «متى» وهي على الطويل:

غريب بهذا الناس، آذاه أهله ... وأذاه قبل الناس والأهل عائله

ولكنه يسارع فيسمو بمعنى هذه الغربة ودلالتها فيربطها بشعوره بالخير واهتمامه بالآخر فيقول في القصيدة نفسها:

وما يبتغي العيش الرغيد لنفسه ... إذا غيره ضاقت عليه مسابله

وهي غيرة وإحساس بالمسؤولية يتلقاها من جذوره العربية والتربية الإسلامية على حد سواء. ومع أن القصيدة تتكلم عن حظوظ الآخرين الطيبة. وتنضح بحس الشفقة على نفسه لحظه السيئ فقد انقطعت جداوله بينما ظلت جداول الآخرين تجري فراتاً عذباً، إلا أنه لأنه حر وحمال أمانة وصاحب حفاظ على القيم وعبقري حكيم لا يذعن للدهر فكيف عن الشكوى والشفقة على الذات ويهتف من نفس القصيدة:

وقد يحتمي بالحزم في كل أمره فيصمد معصوباً وتغلي مراجله

وللعزم فيما يحمل العزم غاية وللصبر حد ثم تهوي كلاكله

وما كل حق ظاهرات صروحه وما كل برق مسعفات هواطله

(ص 106 ج 2)

ويعود في خاتمة القصيدة ليجمع الهم الخاص والهم العام في صرخة واحدة، ويرتفع بالذات الشاعرة والقصيدة في آن إلى مستوى الرسالة والقضية التي مانفك يلح في جمرها في كل معاناة، لكنه في هذه الخاتمة التي تضم القلقين معاً قلق الوجود والمصير، وقلق الاجتماع والإيمان في منظومة واحدة، فيقول بصيغة سؤال يتكرر دون أن يجد الإجابة الشافية عليه:

أقول: وفي الأيام قول لقائل من تتردى بالمريب حبائله

متى يهبط الطغيان في دركاته ويرتفع الإيمان، تسمو دلائله

متى تنجلي من صفحة الأفق ظلمة وتنجاب عن وجه السماء غلائله

متى يفتح السجن الكبير رتاجه وتنفك من أيدي الأسارى سلاسله

(ص 107 ج 2)

وهكذا يجمع الريبة والطغيان والإيمان والظلمة والحرية من السجن

الكبير في مقطع واحد معبر عن الأزمة التي كان يحياها حسين عرب في العمق ويعالج الحواجز التي تمنعه من الحرية.

ويستحق هذا التساؤل أن يكون خاتمة معبرة لقصائد «أشجان» لاسيما أنه بيت الختام توجه بروعة السؤال الذي لا جواب عليه:

متى؟ يا متى؟ إن القيامة أوشكت تقوم ومازال السؤال وسائله

فكان عذاب السؤال يرافقه إلى حافة الموت.

وهكذا يلازم الأسى والحزن هذه العبقرية لأنها لا تتحقق في نسيج إنساني واجتماعي وتبقى غريبة بين الناس كما في قصيدته حياة العباقرة.

وليس من العدل أن نربط غربة الشاعر العبقري بالهم الاجتماعي والإنساني وحده لأنه لا يدخر جهداً في أن يفصح في أكثر من موضع وسياق عن الحب والوطن وأشجان أخر فيكون أكثر عمقاً وتأثيراً وفاعلية من قصائد الوطن والغزل. فالغبن والظلم بوجهين: وجه انحراف الإنسان عن جادة الصواب والحق. ووجه الطغاة والجوارح من الآخرين على المستوى الأممي الذين يعدون بالسلام ولا يحققونه. فكأن سلام الذات في الداخل قائم على عودة الذات المشطورة والمقسمة إلى الوحدة. وعودة الأمة الممزقة إلى الكرامة والانسجام والسلام. لكن الصوت الاجتماعي يطغى على الأصوات الأخرى في أشجانه مما يحرك الأسى ويعمق الغربة.

وهكذا تؤدي الحكمة عند شاعرنا إلى الغربة، كما تؤدي الغربة إلى الحكمة في سياق تاريخي اجتماعي فكري عاطفي، وليس في إطار التأمل المجرد. لأن الشاعر حسين عرب معني بالإنسان والتراث في إطار العروبة والإسلام. ولانغماسه بل لتورطه بتاريخ هذا الإنسان وإحيائه وإحياء جذوره وفكره وتأكيد انتمائه غلبت على حكمته النزعة الواقعية، كما

اتسمت غربته بالترفع عن رزايا العصر ووهن الانحلال والتفكك. واكتسبت معنى نرجسياً إيجابياً فإحساس شاعرنا بالغربة لم يكن رومانسياً ولم يكن سلبياً ولم يجر في إطار القيم المجردة وحضن الطبيعة. إنما اتصل اتصالاً وثيقاً بالإنسان في ظل انتماء عقدي وتاريخي وحضاري محدد. وإذا أحس الشاعر أن العصر الراهن بعيد كل البعد عن هذا الإنسان تملكته الغربة وأفضت به لا إلى الاستقالة والعزلة بل إلى مزيد من الحكمة تربطه بالمسؤولية التاريخية لعملية النهوض والإحياء.

النحو العالمي
ومسائل بلا حلول

مازن الوعر

تمهيـــد:

يشكل هذا البحث فصلاً من كتاب كان قد ألفه عالم اللسان الأمريكي نعوم تشومسكي عام 1979م وهو بعنوان: **اللغة والمسؤولية**[1] (Language and Responsibility).

إن مضمون هذا الكتاب حوار كان قد جرى بين تشومسكي واللسانية الفرنسية ميتسو رونا، والتي نشرت الكتاب بالفرنسية. وقد قام بترجمته إلى الإنكليزية جان فيرتل وذلك بتكليف من تشومسكي نفسه والذي كان قد أجرى بعض التعديلات علي النسخة الفرنسية. وقد قمت بترجمة هذا الفصل وشرحه بتصرف إلى اللغة العربية[2]. من هنا فإن بعض الأمثلة الإنكليزية استُبدِل بها أمثلة عربية وإن بعض الأفكار شرحت بتعليقات عربية أيضاً وذلك لتقريبها إلى ذهن القارئ العربي الذي آمل أن يفيد من علم هذا العالم الذي يمثل اللسانيات الغربية بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى.

1 - النحو العالمي

م. رونا:

لقد ركَّزت في السنوات الأخيرة عملك اللساني على اكتشاف الضوابط المفروضة على القواعد المتعلقة بنظريات النحو العالمي. وهذا العمل يُعدّ المرحلة الثالثة من مراحل تطور نظرية النحو التي عرَّفتها في البدايات[3]!!.

ن. تشومسكي:

يمكن أن نفكر في النحو التوليدي كنظام من المبادئ، يصف مجموعة النحو الممكنة وذلك بتحديد **كيفية تنظيم** أنواع خاصة من النحو (ما هي مثلاً العناصر اللغوية وما هي علاقاتها ببعضها بعضاً؟) و**كيفية بناء** قواعد هذه العناصر المختلفة، ثم **كيفية تأثير** بعضها في بعض وهكذا...

م. رونا:

إنه نوع من العمل الذي يتجاوز النظرية أليس كذلك؟

ن. تشومسكي:

هناك مجموعة من النظريات التجريبية التي تحمل حملة قاسية على نظرية ملكة اللغة المقدَّرة بيولوجياً. إن مهمة الطفل الذي يتعلم اللغة هي أن يختار، من بين أنواع النحو المقدِّمة عن طريق مبادئ النحو العالمي، النحو الذي يتناسب مع المعطيات المحددة وغير الكاملة التي تُقدّم له، أي أن اكتساب اللغة ليس عملية تعميم خطوة - خطوة، أو ارتباط أو شرود فكر أو سلوك. فهذه العملية لا تسير من المعطيات اللسانية إلى النحو بالتجربة. إن فهمنا يسمو على العملية التجريبية - السلوكية ليدخل المجالات العقلية - البيولوجية التي تصوغ البنية اللغوية التي هي عضو عقلي صرف.

م. رونا:

لقد ظهرت عبارة اللغة «عضو عقلي» في نظرياتك، ماذا تعني بهذا المصطلح؟.

ن. تشومسكي:

أظن أن ذلك يعدّ مصطلحاً صحيحاً ومفيداً لأسباب كنَّا قد

ناقشناها من قبل. إن المشكلات المتعلقة بهذا «العضو العقلي» هي مشكلات فنيّة جداً أريد أن أدخل في تفاصيلها هنا.

هناك نوع من النحو **محدَّد**، يتضمن قواعد إعادة الكتابة، وقواعد التحويل، والقواعد المعجمية، وقواعد التفسير الصوتي، وقواعد التفسير الدلالي. يبدو أن هناك عدة محتويات في هذا النحو، وعدة مجموعات من القواعد، لكل منها خصائص محددة مرتبطة مع بعضها بعضاً بطريقة تصوغها مبادئ النحو العالمي. وهنا ينبغي على نظرية النحو العالمي أن تقرر بالتحديد طبيعة محتويات النحو هذه وتأثيراتها المتبادلة.

إذاً يتوجَّب علينا أن نعمل شيئاً ما تجاه اكتساب بنية لغوية معقدة جداً على أساس من المعطيات المحددة، يمكن عندها أن نتأكد أن النحو التوليدي، حالما نفهمه على نحو صحيح، سيفرض ضوابط شديدة على أنواع أنظمة القواعد الممكنة. وهذا يعني أن القواعد المسموح بها لا يمكن نفسها أن تعبّر بالتفصيل عن كيفية عملها، ويعني أيضاً أن هذه القواعد تميل لأن تولّد الكثير من اللغة. فلا يمكن للمرء هنا أن يضمِّن هذه القواعد ضوابط كات قد وضعت على تطبيقها. إن ما حاول اللسانيون فعله هو أن يجرّدوا من هذه القواعد بعد المبادئ العامة تماماً والتي يمكن أن تحكم تطبيقها. إن دراسة هذه المبادئ المجردة تعدُّ شيئاً ممتعاً في النحو العالمي.

لقد عملت في هذا الموضوع منذ بداية الستينات وفي السنوات القليلة الماضية أيضاً، ومازلت أعمل وأكتب عن بعض النظريات الراديكالية حول هذا الموضوع منذ عام 1970م. والواقع إن مثل هذه النظريات تقيِّد وتضبط بحق القوة التعبيرية للقواعد التحويلية والتي تحدِّد أنواع النحو التحويلي الممكنة. وللتعويض عن حقيقة أن القواعد المقيَّدة والمضبوطة بهذه الطريقة تميل لأن تولّد كثيراً من البنى اللغوية، فقد اقترحتُ عدة مبادئ عامة تخص الطريقة التي يجب فيها تطبيق قواعد تحويلية على البنى اللغوية المعطاة.

هذه المبادئ العامة هي من نوع طبيعي جداً في رأيي، ومرتبطة مع ضوابط معقولة تماماً وبطرق، من المحتمل أن تكون قريبة تماماً إلى ملكة اللغة. آمل أن أستطيع تبيان أن هذه المبادئ تقدم الإطار الأساسي لعملية «الحساب العقلي» وأن تأثيرها المتبادل، مع القواعد ذات التنوع المحدَّد والقوة التعبيرية المعقولة، سيمكِّننا من تفسير الترتيب الغريب للظواهر التي نكتشفها عندما ندرس بالتفصيل **كيف تصاغ الجمل وتُستخدم وتُفهم**. ورغم أنني أشك أنها (أي المبادئ) ستعمل على نحو كامل، ولكنني أعتقد أننا على الطريق السليم من البحث.

لقد أثبت هذا النوع من المفاهيم النظرية أنه منتج جداً أكثر مما توقعنا، وفي رأيي أن هذه تُعد طريقة معقولة لتطوير النظرية المعيارية الموسَّعة (EST). لقد نُشِر عمل لساني حول هذه المسألة، وهناك المزيد من الأعمال الواعدة على الطريق... أشعر أن عمل السنوات القليلة الماضية مشجِّع أكثر مما كانت عليه الحالة البحثية فيما مضى، وإنني سعيد بذلك.

م. رونا:

إنَّ هذا واضح على أية حال في البحوث التي تنشر تباعاً.

ن. تشومسكي:

أجل، أشعر أننا سنصل إلى مكان ما، وآمل أن أكون قادراً على إيجاد الوقت اللازم للوصول إلى ذلك المكان.

م. رونا:

على أية حال، لم يتم التنبؤ بهذه النتائج الحديثة مثلاً في كتابك:

البنية المنطقية للنظرية اللسانية (The Logical Structure of Linguistic Theory).

على عكس ما تم فعله سابقاً في بحوثك عن الدلاليات (Semantics). وهذه أنواع جديدة من الإشكاليات!!.

ن. تشومسكي:

إن الأمر مختلف هنا إلى حد ما. لقد سمحت النظرية التي عُرِضت في كتاب **البنية المنطقية للنظرية اللسانية** بعددٍ كبير من القواعد. لقد حاولتُ في البداية أن أقدِّمَ نظاماً غنياً جداً ليعبّر عن كل ما قد تصورته.

والآن أحاول أن أفعل العكس، أي أن أقيِّد وأضبط هذه القوة التعبيرية للقواعد. في كتابي هذا ليس هناك تمييز بين **القواعد** و**الضوابط** المفروضة على هذه القواعد. لقد ظهر هذا التمييز في كتابي: **قضايا معاصرة في النظرية اللسانية** (Current Issues in Linguistic Theory) مع ظهور مبدأ استرداد الحذف (A/A) وعدد من المبادئ الأخرى المقترحة كضوابط تنتمي لنظرية النحو العالمي.

لقد طهور الباحث «روس» (Ross) هذا المفهوم بطريق أصلية وهامة جداً في أطروحته، وقد فعل آخرون مثله. ويعتبر كتاب «ريتشارد كين» الحديث حول **علم النحو الفرنسي** مساهمة هامة في هذا الاتجاه. وقد أثبت هذا النهج من البحث أنه مثمر جداً.

م. رونا:

لقد أحاط نظريتك حول **النحو العالمي** كثير من سوء الفهم. فقد اعتبره البعض أحياناً لغة عالمية. ويرجع هذا في رأيي إلى حقيقة أنه من الصعب تخيّل **ما هو الضابط** الذي يفرض على القاعدة دون معرفة البنية اللسانية!.

ن. تشومسكي:

أستطيع أن أقول لكِ إننا نستطيع أن نتخيل ذلك دون معرفة ما ينبغي أن تكون القاعدة عليه، نعم...

م. رونا:

إن المعرفة اللسانية مطلوبة كحد أدنى من أجل ذلك، وإلاّ سيتخيل المرء، على نحو عفوي وبسبب التقليد الفلسفي الذي اتُّخذ كمبدأ داخلي، أن النحو العالمي مثله مثل المنطق. وهذا ما جعلنا نرى أنواعاً مختلفة من الناس يخلطون بين **النحو العالمي** و**البنية العميقة** لأنهم فهموا أن البنية العميقة هي افتراض يدل على اسم - فعل منطقي، كان قد ا فترضه الفلاسفة للدلالة على مجمل اللغة. هذا الخلط مستحيل في النحو التوليدي. **النحو العالمي** هو نوع يرتقي إلى ما وراء النظرية، أما **البنية العميقة** فهي مصطلح تقني يعود إلى النحو الخاص ويرسم مرحلة محددة من مراحل اشتقاق جملة ما،

ن. تشومسكي:

بالطريقة نفسها اعترضَ بعض الفلاسفة وقالوا ليس للكائنات البشرية **نحو فطري** كما اقترحتُ أنا ذلك من قبل. فهم بذلك يخلطون ببساطة **النحو العالمي بالنحو الخاص**.

من المهم أن نتذكر أن **النحو العالمي ليس نحواً** ولكنه نظرية لمجموعة من النحو، وبكلمة أدق إنه نوع لما وراء النظرية أو لما هو مخطط للنحو. بهذا المعنى فإن النظرية المطروحة في كتاب **البنية المنطقية للنظرية اللسانية** هي محاولة لصياغة **مبادئ النحو العالمي** على الأقل في المعنى الذي استُخدِمَ فيه تعبير **النحو العالمي**.

وحالما يتقدم العمل اللساني نأمل أنه سيقود إلى فهم أعمق للنحو العالمي، أي النظرية اللسانية مع ما تفرضه هذه النظرية من ضوابط على ما يمكن اعتباره لغة إنسانية محتملة.

وكما أشرت سابقاً، لقد ركز الكثير في السنوات القليلة الماضية

على النحو العالمي بطريقة أكثر وضوحاً وحدةً من قبل. إن الفرق بين هذه الأعمال هو فرق كميّ، طبعاً بقدر ما تعنيه كل صياغة لنظرية لسانية كمساهمة في بناء النحو العالمي. ولكنّ الملاحظة الصحيحة، كما أعتقد، هي أن هناك تقدماً حقيقياً باتجاه صياغة **مبادئ النحو العالمي على الأقل في مجال النحويات والصوتيات (وأقل كثيراً في مجال الدلاليات حيث لم ينتج البحث حتى الآن مبادئ دلالية واضحة)**.

ويجب أن نؤكد، على نحو صحيح، أن النحو العالمي يجب ألاّ يلتبس بالبنية العميقة بالمعنى الذي استُخدم فيه المصطلح.

2 - مسائل بلا حلول

م. رونا:

يعمل اليوم العديد من اللسانيين ضمن إطار النحو التوليدي وعلى كل أنواع اللغات البشرية. وقد سمحت هذه النظرية باكتشاف عدد كبير من الحقائق اللغوية وتفسيراتها العلمية. إن نتائج هذا العمل سهلة المنال لكل من يرغب تحمّل عبء قراءتها. على أية حال، وبالرغم ن النتائج الإيجابية، أتخيل أن هناك العديد من المسائل لايزال دون حل.

ن. تشومسكي:

بالتأكيد! ولكنْ من المفيد أن نميز بين نوعين من المسائل: مسائل داخلية ومسائل خارجية.

أقصد بالمسائل الداخلية تلك التي تظهر منذ اللحظة الأولى عندما يبدأ الباحث بالعمل ضمن منهج محدَّد للنظرية اللسانية التوليدية كالمنهج المعياري الموسع مثلاً (EST).

وأقصد **بالمسائل الخارجية** تلك التي تخص اختيار هذا النوع العام من النظرية بدلاً من أنواع أخرى تعتمد على افتراضات فلسفية مختلفة تماماً، كوضع النظرية الإبستيمولوجي، ومشكلة شرعية جعلها مثالية وتأثيرها المتبادل في أنظمة أخرى وهكذا...

والواقع إن المسائل الداخلية لا تُعدّ ولا تُحصى، فهي تنشأ كلما حاولتَ أن تختبر النظرية التي صنعتها وتحاول أن تطورها من خلال مناهجها. فليس هناك أية نظرية هامة حسب معرفتي لم تواجه تحديات من خلال بروز أمثلة معارضة وخطيرة جداً، كالضوابط المفروضة على القواعد، (كضابط الاسم المحدد).

وفي رأيي، لقد تم إثبات بعض هذه النظريات على نحو معقول جداً. فعندما تدرس مادة لسانية معقدة، يبدو أن عدداً كبيراً من الظواهر فيها لا يخضع لهذه الضوابط. ويمكن لظواهر أخرى أن تخضع لضوابط مختلفة، بل هناك ظواهرأخرى أيضاً لا تحتاج إلى ضوابط أبداً. وللبرهنة الملموسة على ذلك لنأخذ ظاهرة الضمائر العائدة، فهذه عملية تختلف من لغة إلى أخرى. ففي الإنكليزية نجد مثل هذه الضمائر العائدة في جملة مثل: (أضاع **زيد** طريقه)، حيث يعود الضمير في (طريقه) وجوباً إلى (زيد) وبالمقارنة مع جملة أخرى مثل (أضاع زيد كتابهِ) نجد أن الضمير في (كتابه) يمكن أن يعود إلى أي شخص بما في ذلك (زيد). وتعود هذه الفكرة إلى مايكل هيلك (M. Helke) الذي طورها في أطروحة الدكتوراه التي ناقشها في معهد ماستشوستس للتكنولوجيا (MIT) منذ عدة سنوات. ويبدو أنها فكرة صحيحة للإنكليزية ولعدد من اللغات الأخرى. وطبقاً لوجهة النظر هذه، فإن الضمائر العائدة هي نوع من الضمائر المربوطة أو المعلّقة (Bound anaphora)، لذلك فإن جملة مثل: جرح **زيد** نفسه) مشابهة لجملة (أضاع **زيد** طريقه).

على أية حال، هذه المسألة ليست واضحة على الإطلاق حتى في

الإنكليزية، لذلك نرى العديد من المتكلمين يقبل مثل هذه الجمل:

- (**إن اللوحات** العائدة **لهم** والتي أعطيتها **لهم** معلقة في المكتبة).
- (**ظنوا** أن بعض لوحا**تهم** ستُعرض) وهكذا...

ونرى جاكندوف يقدم في كتابه عدة أمثلة معقدة تدل على درجات القبول (Acceptability) المتنوعة لمثل هذه الجمل[4]، وقد اقترح آخرون درجات أخرى من القبول. والواقع تطرح هذه الحقائق مشكلات عدة، إذ يمكن للباحث أن يذهب أبعد من ذلك ليجد في لغات أخرى خصائص متنوعة جداً للضمائر العائدة، كما هي الحال في اللغة الكورية. فإذا كان العائد في اللغة الإنكليزية يجب أن يثبَّت في الجملة، فإن الكورية يمكن أن تشير إليه من خلال الصيغة، التي تشبه على نحو كبير الضمائر العائدة بالإنكليزية. إن الكورية في ضمائرها العائدة تشير إلى شيء غير مذكور في الجملة على الإطلاق. لقد درس هذه المسألة وا - تشن - كيم (Wha-Chan-Kim) في أطروحة حديثة للدكتوراه في معهد ماستشوستس للتكنولوجيا (MIT).

لقد تمَّ التعتيم على هذه الظاهرة عن طريق بعض القواعد التي تميل لأن تختار عائداً **متقدماً** هو أقرب إلى **الضمير العائد** ولكن يبدو أن هذا الاتجاه هو نوع من أنواع القواعد المفضَّلة، وفي الحقيقة يمكن أن تدل الضمائر العائدة على شيء ما قُدِّم في معرفة عامة أو خطاب سابق. ففي مثل هذه اللغة لا يبدو أن قواعد الضمير العائد تخصّ نحو جملة ما بالمعنى الدقيق.

يبدو أن القاعدة التي تحكم الصيغة القابلة للمقارنة مع **العائدية** الإنكليزية هي قاعدة **خطاب** أو بشكل أدق، قاعدة تربط المقدرة اللسانية (Linguistic competence) مع الأنظمة المعرفية الأخرى التي تلعب دوراً في الأداء اللساني (Linguistic performance).

هناك لغات تسلك في ضمائرها العائدة سلوكاً مختلفاً عن الحالة التي رأيناها في كل من الإنكليزية والكورية. لنأخذ البولونية أو اليابانية أو ربما اليونانية الكلاسيكية مثالاً على ذلك، ففي هذه اللغات يجب أن يكون الضمير العائد مقيداً بشيء ما في الجملة نفسها، ولكن ليس في ظل الشروط المُقيدة التي تحكم الضمائر العائدة بالإنكليزية. ففي هذه اللغات تُطبق شروط عامة جداً على الضمائر بما في ذلك مبدأ السيطرة، ومبدأ العلاقة النحوية، **وربما العلاقة النحوية**، وربما مبدأ الأسبقية الطولية... إلخ.

إن كنتِ تريدين أن تسألي أسئلة محيّرة يمكن أن تقولي ماذا يعني هذا كله؟ هل يَعني أن الضمائر العائدة يمكن أن تكون ببساطة أي شيء؟. بالتأكيد لا. هل لهذه الفئات المختلفة من الضمائر العائدة خصائص شائعة وعامة؟ هل تحكمها مبادئ أخرى؟ هل هي مشابهة للضمائر المنفصلة والمتداولة؟ كيف تتصرف بشأن الضوابط المفروضة على القواعد؟ ففي حالات عدهَ فإن هذه الضمائر تخرق القيود المفروضة على القواعد والتي تبدو صالحة من جهة أخرى. هل نحن لا نعرف كيف نصوغ قواعد تحكم الضمائر العائدة أو أن الضوابط على تلك القواعد هي خاطئة؟ هل هناك سبب آخر لكل هذا؟.

إن كل هذه الأسئلة تبقى مفتوحة. وربما تنشأ أسئلة من هذه الطبيعة من أجل كل شيء كان قد دُرس بشكل جدي. وللإجابة عنها يمكن أن يجري المرء تحقيقات على مجال واسع من اللغات البشرية. ولكنني لست متأكداً من أن هذا الاتجاه هو الأنجع في هذا المجال. وإذا كانت الضوابط موضوع البحث في مستوى معين من التجريد، فليس هناك ظاهرة تؤكدها أو تدحضها. إن القواعد فقط هي التي تستطيع أن تقرر ذلك. لذلك يجب على المرء أن يبدأ بتأسيس نظام للقواعد ليرى فيما إذا كانت متناسبة مع الضوابط[5].

إن الظواهر بحد ذاتها لا تخبرنا شيئاً عن صلاحية الضوابط المفروضة على القواعد. فهذه الظواهر تُحمَّل على الضابط بشكل غير مباشر فقط إلي الحد الذي يؤيد فيها الظواهر نظام القواعد الذي يمكن تقويمه وفقاً لمطابقته الضوابط المقترحة.

لا يمكن للمرء أن يتحقق من ضابط ما بالرجوع إلى النحو التقليدي، أو بطرح السؤال على صاحب المدونة أو المُستَنطَق.

لقد بيّن لنا العمل الجدي في لغات محددة صعوبة تأسيس المرء لقاعدة صحيحة. وعلى الأغلب تثبت الافتراضات الأولى للمرء أنها غير صحيحة. ولكن هذا لا يعني أن هذه الضوابط المجردة والمفروضة على القواعد لا يمكن إثبات خطئها، بل يعني أن على المرء أن يدرس بجدية تامة لغة ما، قبل أن يجادل فيما إذا كان الضابط صحيحاً أو مبرهناً عليه خطأً.

المشكلة هنا عامة تماماً. إن أية لغة محددة يجب أن تُدرس في العمق قبل أن تظهر الحقائق والمناقشات التي لها أهمية نظرية حقيقية. يمكنك دوماً أن تنظر إلى لغة ما وتجري بعض الملاحظات: (كاكتشاف بعض الحالات المعينة، أو اكتشاف بعض العلاقات بين عناصر اللغة... إلخ).

ورغم ذلك فإن هذا لا يعني شيئاً كثيراً. لأن ما يبدو صحيحاً على السطح يمكن أن يكون مضللاً.

إن هذه الأسئلة الداخلية يمكن ألاّ تكون سهلة الحل. إنها تتطلب عملاً شاقاً. لذلك على المرء أن يدرس اللغة بعمق لا بأس به ليجد الحقائق التي تشكّل مبادئ ذات أهمية بالغة.

والواقع هناك أسئلة جدية متعلقة بالموقف الذي ينبغي على المرء أن

يتخذه تجاه الأمثلة المناقضة أو المخالفة والتي تظهر بين الحين والآخر. ففي أية مرحلة يجب أن يتم تناولها (أي الأمثلة المناقضة والمخالفة للقاعدة) على نحو جدي؟ ففي العلوم الطبيعية (Natural Sciences)، يتم عادة تجاهل الأمثلة أو الأدلة المخالفة على افتراض أنها ستدرس بالعناية الكافية فيما بعد. وهذا موقف صحيح تماماً في العلوم الطبيعية، وضمن حدود معقولة لا يمكن تجاوزها. لأننا يجب أن نعترف أن فهمنا للظواهر غير البسيطة محدود دوماً وعلى نحو كبير. وهذا صحيح في **الفيزياء** (Physics) وأكثر صحة في **اللسانيات** (Linguistics).

نحن نفهم فقط أجزاءً من الواقع الفيزيائي، ويمكن أن نتأكد أن كل نظرية ممتعة وهامة هي في أفضل الأحوال **صحيحة جزئياً فقط**. ولكنَّ هذا ينبغي ألا يكون سبباً لإعاقة النظريات أو لمنع البحث العلمي العقلاني من المضي قدماً.

في لحظة ما، ينبغي على المرء أن **يختصر الأسئلة** التي يمكن أن تنشأ وينبغي عليه أن يحدس أهمية الظواهر النسبية أو القواعد التي تناقض فرضياته عند مقارنتها بالدليل الذي يؤيدها. وبعدئذٍ يجب عليه إما أن يضع جانباً المثال المناقض ليُعالجه فيما بعد أو أن يقرر أن النظرية غير قياسية ومناسبة، بل يجب إعادة بنائها.

الاختيار ليس سهلاً، فليس هناك لائحة تعليمات حسابية للإجابة الصحيحة أو الخاطئة. فعند ظهور مثل هذا النوع من المشكلات باستمرار في إطار البحث العلمي فإن الحكم البديهي هو فيما إذا كان ينبغي على المرء أن يبقى ضمن إطار معين وذلك بسبب النتائج الإيجابية على الرغم من بروز الأمثلة المناقضة للظاهرة. هناك، بشكل عام، تقدّم جيد في اللسانيات ولاسيما إذا وضع المرء النتائج الإيجابية في حسبانه حتى ولو بقيت هناك مشكلات كثيرة في كل مرحلة من مراحل الدرس اللساني.

ولكن يؤكد أصحاب المناهج من جهة أخرى أن الأمثلة المناقضة تساعد في دحض النظرية وتبيِّن بأنه يجب الابتعاد عنها. إن مثل هذه الفكرة لا تجد مساندة قوية في حقل العلوم المتقدمة كما هو معروف ومفترض في تاريخ العلم على نحو صحيح. إن الرغبة بوضع الأمثلة المناقضة للنظرية جانباً مع درجة ما من القوة التوضيحية التي تقدم شيئاً من الأفق العلمي، ثم رفع هذه الأمثلة مرة أخرى لمستوى أعلى من الفهم، إنما يُعدّ ببساطة تامة طريقاً إلى العقلانية (Rationalism) التي تشكل في الحقيقة الشرط المسبق للتقدم الهام في أي حقل من حقول البحث العلمي.

م. رونا:

وماذا عن الأسئلة الخارجية؟.

ن. تشومسكي:

فيما يتعلق بهذه الأسئلة يجب أن يتذكر المرء شيئاً مهماً. هناك مثلاً مسألة تتعلق **بآلية علم النحو** (Syntax) التي تناقض **نظرية النحو الشكلي والنحو الكامل**. وهذا يجعلنا نطرح السؤال التالي: هل يُعدّ هذا تجريداً مناسباً؟ أو هل من الصحيح أن نقول إن مفاهيم الصوتيات الوظيفية (الفونولوجيا) ومفاهيم النحويات (السنتاكس) تعرَّف على أنها مفاهيم بدائية شكلية وليست مفاهيم متعلقة بالدلاليات (السمانتيك)؟ هل هذا التمييز مناسب في المكان الأول؟.

م. رونا:

لقد رأينا أن النحو التوليدي يجيب بـ «نعم» عن هذا السؤال.

ن. تشومسكي:

يجيب بـ «نعم» عن بعض الاتجاهات المعينة ضمن النحو التوليدي.

يبدو لي أن هذا الجواب هو الجواب الصحيح مع بعض المؤهلات المعينة. ولكن ينبغي على المرء ألاَّ ينسى أن هذه الأسئلة هامة. وبنفس الطريقة يمكن أن يتساءل المرء عن شرعية جعل اللغة مثالية في المكان الأول. هل من الشرعية أن نقول إن النحو عبارة عن آلية تربط بين التمثيل الصوتي والتمثيل المنطقي؟. هل يوجد مثل هذا النظام حقاً؟ هل المرء الذي يقول شيئاً ما عن العقل الإنساني محق ولاسيما عندما يقترح أن هناك عضواً ذهنياً يتألف من نظام من القواعد يربط التمثيل الصوتي بالشكل المنطقي عبر **آلية النحو**؟.

إن ذلك الافتراض يتضمن التزاماً بشرعية مثالية اللغة لدرجة معينة. ولكننا بالطبع لا نفترض وجود صندوق داخل الدماغ. إن معنى هذه المثالية قد أُسيء فهمه على الأغلب. يمكن أن يتأمل المرء اقتراح «روس» (Ross) و«ليكوف» (Lakoff) مثلاً القائل إن مثل هذا النظام غير موجود وإن القواعد النحوية يجب أن تراعي المواقف والمعتقدات الشخصية. إذا كان اقتراحهما هذا صحيحاً فإن النحو يشكِّل مثالية غير شرعية.

لا أشعر شخصياً أن هناك تبريراً ومسوغاً لهذا الموقف، ولكن السؤال لا يمكن وضعه جانباً وبشكل مسبق. ولإثبات شرعية **التجريد (في اللغة)** يجب أن نبيّن أولاً أن هذا الاعتقاد سيقود إلي نتائج ممتعة. وبعدئذٍ يجب أن يشير المرء إلى كيفية دمج (هذا التجريد) ضمن إطار أكثر عمومية.

والواقع يجب فعل كل شيء تقريباً حول هذا الموضوع. كيف يمكن لأنموذج المقدرة اللغوية (Linguistic competence) أن يتحد (أو يندمج) ضمن نماذج الأداء اللغوي (Linguistic performance) (أي نماذج الكلام والاستقبال). فلكي نطور أنموذج الأداء اللغوي فإن أنموذج المقدرة اللغوية

يجب أن يكون مفترضاً مسبقاً، ذلك أنه من الصعب أن نتخيل بديلاً متماسكاً آخر. بقي أن نبيّن كيف توضع المعرفة اللغوية في الاستخدام. على أية حال إذا لم يوجد حالياً مناهج واضحة ومعقولة، فلا يعني هذا أنها لن توجد أبداً. وأخيراً يبقى الواقع الفيزيائي لكل هذه الأنظمة (**نظام المقدرة اللغوية، نظام الأداء اللغوي**... إلخ) غير معروف تماماً.

يمكننا فقط أن نتكلم بطريقة تجريدية محضة عن خصائص العقل. ما هي مثلاً الآليات الفيزيائية التي ترضي الشروط التجريدية والتي نستطيع الآن دراستها؟ ماذا يطابق فيزيائياً هذه الأنظمة والخصائص التي تقوم بوضع فرضيات حولها. فهذه تعدُّ مسائل أساسية، ذلك أن القليل جداً منا يعرف الأسس الفيزيائية لهذه الأنظمة.

م. رونا:

هل يمكن للمرء أن يعدَّ المسائل الخارجية مطروقة في اللسانيات الاجتماعية؟.

ن. تشومسكي:

يمكن ذلك ولكنني لست متأكداً من هذه المسائل. يمكن أن يتخيل المرء أن تعريف لغة أو لهجة ما يشكل أحد هذه الأسئلة. **يبدو أن هناك شكاً حول اعتبار هذه الأسئلة مفاهيم لسانية حقاً**.

يمكننا أن نتساءل ما هي اللغة الصينية؟ ولماذا تُدعى الصينية لغةً؟. وأن اللغات الرومانسية هي لغات مختلفة؟. **إن الأسباب هنا سياسية وليست لسانية**. فمن وجهة نظر لسانية صرفة، ليس هناك سبب يدعونا لأن نقول إن «الكانتونية» و«الماندرين» هما لهجتان للغة واحدة، بينما تعد الفرنسية والإيطالية لغتين مختلفتين مع أنهما ترجعان إلى اللغة اللاتينية. وأبعد من ذلك يمكننا أن نسأل ما الذي يجعل الفرنسية

لغة وحيدة؟ أظن أنه منذ خمسين عاماً كان هناك قرى مجاورة تكلمت اللهجات الفرنسية على نحو مختلف، وهكذا إن الوضوح بين هذه اللهجات كان محدوداً. وهذا يدفعنا لأن نتساءل مرة أخرى: **ما هي اللغة؟** هناك نكتة مشهورة تقول إن اللغة هي لهجة لها جيش وأسطول بحري. مرة أخرى نقول هذه ليست مفاهيم لسانية. أما بخصوص الأسئلة التي تتعلق باللسانيات الاجتماعية الأخرى، يبدو لي أنها لم تُطرح بطريقة تستوجب إجابات جدّية، وذلك لأسباب كنا قد ناقشناها قبل قليل.

م. رونا:

إذن المفهوم اللساني عندك هو النحو (Syntax)!!.

ن. تشومسكي:

اللسانيات الاجتماعية غير مهتمة بالنحو من وجهة النظر التي ناقشناها ولكنها مهتمة بمفاهيم من نوع مختلف، وربما تكون من بين هذه المفاهيم **اللغة** كوسيلة للاتصال، إذا كان لهذا المفهوم أن يكون هدفاً لدراسة جدية. وكما قلت، يبدو لي أن أية دراسة لمثل هذه الظاهرة يجب أن تعتمد على جعل الأنظمة اللغوية مثالية في المجتمعات المتجانسة والمثالية. ووراء ذلك، ليس واضحاً أن هناك مبادئ هامة تحكم درجة وشخصية قابلية هذا النظام اللغوي الاجتماعي أو أنظمة أخرى للتغيّر في رؤوس المتكلمين أو الأعضاء في الجماعة اللغوية. **إن أسئلة اللغة من وجهة نظر اجتماعية هي أساساً أسئلة السلطة أو القوة**، كنوع ممارسة السلطة التي أوجدت نظام الدولة في أوروبا. فواضح أن هذا النوع ليس هو النظام الوحيد للسلطة السياسية بل هناك أنواع أخرى من نظام ممارسة السلطة عبر التاريخ.

في الإمبراطورية العثمانية القديمة مثلاً هناك أقاليم كإقليم البلقان الذي ضمّ مجتمعات محلية متعددة، مرتبطة ببعضها بعضاً بطرق مختلفة،

وبتنوع لغوي جيد كذلك. أضف إلى ذلك ليس هناك أحدٌ يتكلم العربية الفصحى التي تُعلّم في المدارس. وما يُسمى لهجات عربية تُعتبر في درجة أدنى. إنّ تدخل القوى الغربية الإمبريالية قاد إلى نظام الدول، تاركاً وراءه صراعات وعداوات ضاربة دون أن يجد حلولاً لها. إنه نظام سياسي يجب من خلاله أن يعرف كل فرد بأنه ينتمي إلى أمة أو دولة. فهو بذلك نظام سياسي مفروض من الخارج على إقليم غير ملائم له. والشيء نفسه صحيح في إفريقيا حيث فرَضَ تطفلُ القوى الإمبريالية إطاراً من التنظيم القومي لا يطابق الطبيعة الأولى لهذه المجتمعات. إن تعزيز نظام الدول - الأمم كما هو في أوروبا سيؤثر بطرق معقدة في انتشار اللغات القومية.

فليس هناك أدنى شك في أن هذه أسئلة هامة ولكن لا يبدو أن اللسانيات يمكنها أن تسهم بشكل كبير في البحث والتحقيق فيها.

م. رونا:

إن ما قلته الآن يسمح لي أن أُرجِعَ الاتهام عن بعض اللسانيين الاجتماعيين الذين رفضوا النحو التوليدي. فقد ادعوا **أن اللسانيات هي إمبريالية** لأنها كانت مشغولة سلفاً بالأنظمة المثالية وخاصة بالأنظمة المعيارية الي تم تسهيل دراستها عن طريق بحوث سابقة. إن ما يريده هؤلاء النقاد باختصار هو أن المرء ينبغي أن يدرس **لغة الناس**. وكنتَ قد أشرت منذ قليل إلى الدرجة التي نشأ فيها ذلك المفهوم مع السلطة البرجوازية وخاصة السلطة الإمبريالية!!.

ن. تشومسكي:

لا أستطيع أن أرى أن هذه التهمة لها أي معنى لأسباب كنّا قد ناقشناها قبل قليل، ذلك أن المتكلم الكامل الذي يمثل نظاماً مثالياً غير موجود في العالم الواقعي، لأن للأنظمة المثالية تأثيرات متبادلة ومتداخلة في كلام المتكلمين الحقيقيين. فكل منا يتكلم أنواعاً مختلفة من هذه

الأنظمة خالطاً إياها في طراز أو أسلوب معقد. وبسبب أن تجربة الأفراد مختلفة، فإن خليط هذه الأنظمة سيكون مختلفاً جداً. ولكني لا أعتقد أن هناك واقعاً فيزيائياً للهجة أو لغة خارج هذه الأنظمة.

ربما أكون مخطئاً وربما هناك ضوابط على الطرائق التي يمكن (أو لا يمكن) بها للأنظمة اللسانية أن تدخل في عملية تأثير متبادل في مجتمع وحيد أو في مجموعة أوسع في ذهن شخص بمفرده. وربما سنجد أن بعض المركبات ممكنة وبعضها مستحيل. وإذا ظهرت هذه المبادئ التي تحكم بعض عملية التأثير المتبادل لهذه الأنظمة، فسوف تنتمي هذه الأنظمة عندئذٍ إلى حقل يُسمى **اللسانيات الاجتماعية**. وربما يجد المرء أيضاً طريقة معينة لأن يربط هذه المبادئ بمبادئ علم الاجتماع (Sociology). ولا شك في أن كل أنواع الأسئلة في عملية التأثير الاجتماعي المتبادل تشمل اللغة... وربما تفيد دراسة هذه الأسئلة وتؤثر بدورها في الدراسات اللسانية بطريقة هامة.

إن الأمر مفهوم هنا ولكنني أشك في ذلك شخصياً. إن الوضع مختلف جداً **مادامت العلاقة بين اللغة وعلم النفس المعرفي تهمنا**. يوجد هنا أسئلة ذات محتوى واضح نوعاً ما، والمرء لديه فكرة على الأقل عن كيفية تناولها وتفهمها بل يمكنه أن يتطلّع إلى تقدم هام في هذا المجال كما أظن.

م. رونا:

هل تظن أن نوعاً جديداً من الصياغة (Formalization) **سيمكّننا من رؤية اللغة من وجهة نظر مختلفة** كلياً؟ فنحن نفهم حالياً أن الجمل هي سلاسل مترابطة (Bound strings) أي كل جملة تقع وراء الأخرى. افترض أن بعض الحقائق تميل لأن تبرهن أن هذا المنظور الذي تم التعبير عنه في قواعد إعادة الكتابة (Rewriting rules) ليس هو المنظور

الصحيح وأنه يجب أن نعتبر الجمل سلاسل منفصلة (Independent strings) : أي أن بعض العناصر يمكن إدخالها بين عناصر أخرى. إن هذا سيكون في الواقع مثل قولنا إن إعادة الكتابة تسيطر على عدد معين من المهمات مخصصة حالياً للتحويل: كالإبدال والإضافة وهكذا... فمن الناحية الشكلية هذه نماذج إدخال (أي عقد العناصر مع بعضها).

ن. تشومسكي:

لقد بدأت شخصياً بشيء قريب جداً من هذا الذي تقولينه، أي: بنظام أغنى بكثير من نظام القواعد المركبية (Base rules) (قواعد العبارة) وبدون إدخال نظام التحويل (Transformational rules) وذلك للعمل على اللغة العبرية. لذلك لا أعدُّ هذا الاقتراح خارجاً عن السؤال. إن مثل هذه الأنظمة ممكنة الحدوث، فلا يمكن للمرء أن يكون متزمتاً (دوغمائياً) في هذه المسألة. لذلك من الضروري جداً التمتع بعقل منفتح والاستمرار فيه. هناك تصورات ورؤى أخرى أيضاً. يمكننا أن نحتجَّ أيضاً ونقول إن النحو هو حزمة من الاستراتيجيات المفهوماتية التي تربط الصوت بالمعنى. وهذا المنظور مختلف جداً عن المنظور الذي كنا قد ناقشناه من قبل. فمن المعقول أن تكتشف أن هذا المنظور هو المنهج الصحيح، على الرغم من اعتقادي بأنه ليس لدينا ما ندعم به هذا الاعتقاد اليوم.

مرة أخرى، وفي مجال الأسئلة المحيرة، يمكن أن أثير سؤالاً قريباً إلى سؤالك عن **نحو العبارة** (القواعد المركبية). فمثلاً هناك لغات ليس فيها حجة تبرر أحد أنظمة فئاتها في مستوى البنية العميقة. فهذه لغات ذات نظام حر نسبياً في رتبة كلماتها. هذه الظاهرة ممتعة جداً، رغم عدم وصفها حتى الآن على نحو كاف وشاف.

فهذه اللغات يبدو أن ترتيب الكلمة فيها أكثر حرية مما هو عليه في

اللغات التي تسمى عادة اللغات ذات النظام الحر في رتبتها كاللاتينية أو الروسية التي يمكن أن يصفها المرء بقواعد مثل «قاعدة الاختلاط»(6).

م. رونا:

نعم في الروسية أو اللاتينية، وبالرغم من كل شيء فإن نظام رتبة الكلمة هنا خاضع إلى قواعد محددة تشمل اختلافات التفسير الدلالي، والافتراضات المسبقة.

ن. تشومسكي:

لقد درس هذه المسألة كين هيل (Ken Hale) الذي اكتشف حرية حركة العناصر اللغوية في نظام رتبة الكلمة في لغة «الوالبيري» (Walbiri) وكان مضطراً لأن يعزو إلى مثل هذه اللغات نوعاً من النحو تمَّ افتراضه على نحو نادر حيث إن نظام القواعد المركبية (Base rules) حر هنا.

م. رونا:

مثله مثل النحو التطبيقي لشومجان (Saumjan)!!.

ن. تشومسكي:

نعم، ويتطلب هذا الأمر أنواعاً أخرى من القواعد، ربما ليست قواعد لسانية ولكنها تحتوي مفاهيم مثل «معلومات جديدة... إلخ).

إن قواعد النحو نفسها هنا ستجعل نظام رتبة الكلمة حراً بشكل معتدل. ويمكن للمرء أن يتخيل هذا على الأقل وبعدئذٍ يمكنه أن يسأل: هل يوجد حقاً نوعان مختلفان تماماً من اللغات؟ أو هل يوجد نظام متفوق يُدخِل فيه هذين النوعين من اللغات؟ هذه أسئلة معقدة وحاسمة وبعيدة عن الفهم الواضح.

م. رونا:

إذا كان هناك إمكانية لوجود نوعين من اللغات، فإن هذا سيلقي شكاً على فكرة **النحو العالمي**!!.

وفي الختام هل تظن أن **اللسانيات** (Linguistics)، على الرغم من كل المعضلات الباقية والباحثة عن حل، هي العنصر الإيجابي الوحيد في مجال العلوم الإنسانية (Humanities) ماعدا علم النفس الواعد؟. على أية حال، هناك مجال آخر لم تتكلم عنه وبالتحديد: الشعريات التوليدية (Generative poetics) التي ابتكرها هالي وكيسر (Halle-Keyser) في نهاية الستينات. فهذا علم جديد تماماً يمكن اعتباره «علماً إنسانياً». إنه يلبي كل متطلباتك. لقد حدد إطاره وهدفه ومبادئه وزود نفسه بنظرية التأثير المتبادل بين الأنظمة (كالعلاقة بين الأدب واللغة)، وحدد أخيراً مفهومه للمقدرة الشعرية. ولكونه وُلدَ من رحم النحو التوليدي، فإنه لا يُعدّ لسانيات تطبيقية كما هو الشأن في الشعريات البنيوية (Structural poetics) وفي رأيي أن هذا الحقل له أيضاً مستقبل غني وواعد.

ن. تشومسكي:

إن كل هذا العمل ممتع جداً. على أية حال، لم أسهم به أبداً، لذلك لا أشعر أنني مؤهل لمناقشته.

إنه واحد من المواضيع الكثيرة والتي ليس لدي شيء أقوله عنها..(7).

الإحالات

*)يعمل أستاذاً في قسم الدراسات العليا بكلية اللغة العربية بجامعة أم القرى - بمكة المكرمة.

1) Chomsky, N (1979 - p 180-194) "Universal Grammar and Unsolved Questions" **in Language and Responsibility**. Pantheon Books, New York. U. S. A.

2) كنا قد ترجمنا وشرحنا عدة فصول من هذا الكتاب ونشرناها في أماكن مختلفة وهي كالتالي:

الفصل الأول: اللسانيات والسياسة (مجلة صدى الأسبوع البحرينية - الأعداد 1254-1259 عام 1996م).

الفصل الثاني: اللسانيات والعلوم الإنسانية.

الفصل الثالث: فلسفة اللغة.

الفصل الرابع: التجريبية والعقلانية.

(كتابنا: **دراسات نحوية ودلالية وفلسفية في ضوء اللسانيات المعاصرة**. ص 197-243. دار المتنبي للطباعة والنشر، سورية - دمشق 2002م).

3) تمثلت المرحلة الأولى بالنحو التوليدي، والمرحلة الثانية بالنحو التحويلي، والمرحلة الثالثة بالنحو العالمي.

4) يشبه **جاكندوف** في مفهومه هذا **سيبويه** في مفهومه عن درجات الكلام العربي عندما تحدث عن ذلك في باب «الاستقامة من الكلام والإحالة» حسب التالي: المستقيم - الحسن القبيح - المستكره - الكذب - المحال. (انظر **كتاب سيبويه** مج 1 «ص 25»)، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون. دار الكتب العالمية - بيروت (1988).

5) يشبه تشومسكي في مبدأ الاستدلال والتعليل العلمي الذي يسوقه هنا ما فعله النحاة العرب في استدلالاتهم وفرضياتهم حول الضمير العائد. انظر مثلاً مبدأ الاستدلال والتعليل الرائع للضمير العائد على متقدمه ومتأخره في **كتاب سيبويه** الذي استخدم مفهوم «**التمثيل والتقدير**» أو ما يسمى بلغة الرياضيات المعاصرة «**الافتراض**»، وانظر أيضاً مبدأ الافتراض الفلسفي المنظَّم للضمير العائد على متقدمه ومتأخره في **الكافية والشافية** للأستراباذي وفي

الأصول لابن السراج. وهذا يدل على أن العلم القديم والمعاصر لا يستغني عن هذه الافتراضات الرياضية والفلسفية فكيف نسقطها من النحو العلمي كما يدعو إلى ذلك البعض بحجة تيسير النحو وتسهيله؟!

6) قاعدة الاختلاط هي قاعدة نحوية كان قد وضعها الباحث الأمريكي روس (Ross) لشرح ظاهرة الإضافة والإبدال في اللغة اللاتينية.

7) لمعرفة المضامين النظرية والتطبيقية للنحو العالمي، يمكن للقارئ الكريم الرجوع إلى كتابنا: **جملة الشرط عند النحاة والأصوليين العرب في ضوء نظرية النحو العالمي لتشومسكي**. الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان (1999م). القاهرة - مصر. حيث تكشف هذه الدراسة العلمية لجملة الشرط - من خلال مناهج النحاة العرب والأصوليين واللسانيين المحدثين - عن العمل الرفيع الذي صنعه العرب القدامى، وما أوصلهم إليه من حقائق مهمة يمكن أن تسهم في تطوير نظرية النحو العالمي لتشومسكي.

* * *

تاريخ كيمبردج للأدب العربي

غالية خوجة

مازال النادي الأدبي الثقافي بجدة يقدم للمشهد الثقافي العربي ما هو مميز ومفيد وجاد ومتنوع.

وأهم سمة يحافظ عليها النادي هي تلك الرؤيا المرتكزة على الحداثة الأصلية المتحركة بجذورها بين الماضي المشع والمستقبل عبوراً باحتمالات الراهن.

وبين الدوريات المنتظمة (**علامات/ الراوي/ جذور/ نوافذ**) تصدر بين فينة وأخرى كتب تشكل إضافة ملفتة للثقافة.

ومن هذه الكتب (تاريخ كيمبردج للأدب العربي «الأدب العربي الحديث») المترجم إلى العربية ككتاب علمي ساهم فيه عدد من المؤلفين العرب والأجانب.

فماذا يقدم هذا الكتاب بصفحاته الخمس والسبعين والسبعمائه؟

سينتبه قارئ الكتاب إلى نقطتين:

(1) - تاريخية الأدب العربي منذ حضور الطباعة إلى الانفتاح على الآخر، وتأثيرات البيئة الاجتماعية والسياسية والتفكيرية والذاتية، وانعكاسات كل ذلك من الناحية الموضوعية على الأدب وتاريخيته وصراعاته الحياتية والذاتية: الصراع من أجل الحق في فلسطين، إضافة إلى مواضيع أخرى/ الصراع الذاتي داخل الأدب ابتداء من (الإحيائيين) مروراً بالرومانسيين والواقعيين والحداثيين، وذلك على مستوى الرواية والمسرح والقصة والشعر والنثر والنقد.

(2) - التفاعل الإبداعي بين قراءة الأدب وكاتب هذه القراءة وذلك عبر فصول الكتاب.

في الفصل الأول يقدم لنا (محمد مصطفى بدوي) الخلفية الأساسية في تحولات اللحظة وبنيتها بما قبل النهضة وصولاً إلى المتغيرات اللاحقة من وقائع وأحداث كالحقبة العثمانية والحملة الفرنسية وصعود محمد علي وتحديث التربية والتعليم والمطابع العربية وولادة الترجمة العربية والصحافة والتغريب والإسلام، ثم كيف ظهر المفهوم الجديد للأدب وجمهور جديد من القراء، وأثر كل هذه الأحداث في حركة الصراع المتعدد: التحرر الوطني والمستمر/ التقليد والتحديث والحداثة/ الذاتي الأنوي والآخر/ وتؤدي هذه العناصر المتفاعلة بجملتها إلى إنتاج ثلاث حقب من تطور الأدب العربي الحديث:

(1) - الترجمات والتبني والكلاسيكية الجديدة.

(2) - الرومانطيقية والقومية.

(3) - التراجع عن الرومانطيقية وبزوغ إيديولوجيات متضاربة.

وتأتي الفصول (الثاني/ الثالث/ الرابع) لتتحدث عن الإحيائيين والرومانسيين والحداثيين: (إن الإحيائية الحديثة لا تشكل مرحلة أدبية يمكن فصلها بشكل قاطع عما سلفها من مراحل. فالشعراء العرب، في المناطق العربية، لم ينقطعوا عن استعمال الأشكال التقليدية/ ص (69)/ ومع تجدد الحياة الثقافية (..) بدأ بزوغ الوعي لدى المبدعين والقراء على السواء/ ص (70) ونتج هذا الوعي عن عدة أسباب، يذكر أهمها «سوميخ»:

(1) - الشعور بعدم مواكبة الشعر بخاصة والأدب بعامة لحركة الحياة المعاصرة.

(2) - انتشار التعليم.

(3) - وصول الطباعة.

(4) - انبثاق الصحافة الجماهيرية.

(5) - الترجمة.

(في بداية عصر النهضة لم تراود فكرة «تقويض متطرف» لقواعد الشعر القديم أي شاعر كبير أو ناقد. إن أفكاراً كالانحراف عن المعايير الأسلوبية للشعر العربي القديم أو إصلاح النظام العروضي نادراً ما عولجت بجدية، ولم تحظ هذه الأفكار بالانتشار إلا في النصف الثاني من القرن العشرين/ ص (71)).

ولابد من أن يؤثر التجادل بين الحياة والإنسان وظروفه التاريخية والموضوعية الأخرى في اللغة وطريقة تحولها واكتشاف مكنوناتها الواعية واللاوعية تبعاً لطاقة الإنسان.

ونتيجة لهذا الجدل الدائم تطورت اللغة - كما ستتطور دائماً - منبثقة من روح العصر. وإلى هذه السببية تعيد (سلمي الخضراء الجيوسي) المتغيرات التي تلخصها في قولها: (نتجت الحداثة في الشعر العربي عن قوتين رئيستين: تأثير حركة الحداثة الغربية مع ما سبقها أو رافقها من تجارب رئيسة أخرى. أما العامل الثاني فهو وضع الشعر العربي نفسه في أواسط القرن العشرين، إذ استجاب للحاجة الداخلية إلى استيعاب أكثر «حداثة» للتجربة سواء كانت جمالية أم غير ذلك. فالتحول الشعري الرئيس في أية لغة لا يكون أبداً مسألة قصدية، مثلما أنه لا يكون نتيجة تبنٍ واعٍ، أو اتباعاً لموضة. ذلك أن نجاح تغير شعري رئيس في أي اتجاه، بغض النظر عن حدته، لا يظهر العبقريات أو القدرات الكامنة وراءه فحسب، وإنما يظهر أيضاً الحقيقة الهامة المتمثلة في أن الشعر في الفترة التي حدث فيها التغيير، إن لم يكن بحاجة ماسة ومحددة إلى ذلك التغيير، فإنه كان ضمنياً متقبلاً له/ ص (195)).

وتعرض (الجيوسي) لانتقالات الحركة والجدل منذ مطلع القرن

العشرين بادئة بالعامل الأول (الحداثة الغربية) والغصن الذهبي لـ (جيمس فريزر) وتأثيراته في الرؤية حيث العالم الأسطوري المحكوم بدوره الولادة والبعث بالنسبة للرموز. وشارك في هذا التغيير (دارون) و(فرويد) و(نيتشه) وغيرهم.

بينما الحداثة الشعرية العربية فلم تنجز إلا بعد عقود من التجريب والتجارب الغنية على كلا المستويين النظري والتطبيقي. وتتابع (الجيوسي) قراءتها في (الرومانسية) و(الاتباعية) و(الرمزية) والتجارب التجريبية الأولى في الشعر التي حاولت التخلص من القافية وصولاً إلى (التجربة السوريالية) و(السمات الحداثية الأولى) كالأسطورة والنموذج الأعلى وموضوع المدينة، إضافة إلى بروز تجربة (مجلة شعر) ولاسيما تجربة (أدونيس) وجيل الحداثة الأولى وصولاً إلى الثمانينيات.

ونقرأ في الفصل الخامس عن نشأة الرواية والتي يقول عنها (روجر ألن): (تعتبر بدايات التقليد الروائي في الأدب العربي الحديث جزءاً من حركة كبيرة للإحياء والتمازج الثقافي تعرف بحركة النهضة. وقد قامت هذه الحركة بعملية دمج مبتكرة بين اتجاهين منفصلين، يعني أولهما بالكشف عن كنوز الأدب العربي التراثي الذي تمخض عنه ظهور المدرسة الكلاسيكية الحديثة، في حين يعنى الآخر بترجمة الأعمال الروائية الأوروبية للعربية وبتطبيعها ومحاكاتها مما أدى تدريجياً إلى تولد شكل خاص للرواية العربية الحديثة. وليس غريباً أن يحدث تعارض بين هذين الاتجاهين في المراحل الأولى لتطور ذلك النوع الأدبي من خلال تصنيفهما ضمن التقليدية والمعاصرة/ ص (265)).

وتتسلسل رؤية (ألن) للرواية بين حركة الكتابة ابتداء من الموروث كـ (ألف ليلة وليلة) و(المقامات) وتضافر حركة الترجمة والتجريب وانتشار الصحافة حيث (تسارعت خطوات النهضة خلال العقود الأخيرة

من القرن التاسع عشر. ويعتبر كتاب المويلحي (حديث عيسى بن هشام) إسهاماً جليلاً في تطوير النثر الروائي العربي الحديث)/ ص (272). وتنتقل حركة المحكي من النقد والتحليل الاجتماعي إلى الرواية التاريخية (جرجي زيدان) و(بين التربية والتسلية) مثل الروايات الشهرية (وكان أحد أفراد هذا المجتمع جبران خليل جبران الذي انشغل ببعض المسائل الاجتماعية الملحة في عصره، والذي ساهم في نشأة الرواية الرومانسية بالعربية إضافة إلى اهتمامه بالمجازي والفلسفي العميق.

أما البدايات الأولى للرواية فكانت مع (زينب فواز) التي لم يذكرها هذا الفصل، وإنما تم التركيز وكما هو معتاد على رواية (مصري فلاح = محمد حسنين هيكل) وروايته (زينب) ورواية (فرنسيس مراش «غابة الحق») ويتحدث (ألن) عن الموضوعات الأساسية في الرواية العربية في العقود الأخيرة لاسيما (الصدام والصراع) المتمركزين في قضية العرب الأساسية (فلسطين) و(لقد صرف ثلاثة كتاب فلسطينيين جهودهم لتتبع مراحل التاريخ الحديث لشعبهم وجوانبه المتعددة، كل منهم بأسلوبه المميز، هم: (غسان كنفاني/ جبرا إبراهيم جبرا/ إميل حبيبي)/ ص (288)) وتابع الكتاب تناولهم لذات الصراع إضافة إلى ما حدث في عام (1967) أو ما يعرف بالنكسة، وتنضم إلى ذلك الحرب الأهلية في لبنان. ويعدد (ألن) بعض الروايات وميزاتها المتراوحة بين نقد الذات العربية وبين السيرة الذاتية وبين أدب الرحلات وبين الظروف الأخرى مثل: (العالم العربي وأوروبا: ثقافات تلتقي) و(بعد الاستقلال) و(الأرض والفلاحون: المدينة والريف) و(العائلة في المجتمع: التربية) و(الفرد وهويته: الاضطهاد والاضطراب) و(تجارب جديدة) التي نقرأ منها: (أظهر عدد من الروائيين العرب استعدادهم للتجريب في حقل النوع الروائي على نحو متطرف. ويبدو أن هؤلاء الكتاب تجاوبوا مع حافز

الإبداع بالطريقة التي صورتها الروائية الأمريكية (جويس كارول أوتس Joys Carol Oates) بقولها: «أتوقع ظهور روايات تكون، في حقيقتها، قصائد نثرية، وروايات كتبت من أجل أن تسمع.. أتوقع حرية محاولة أي شيء داخل الحدود المرنة للرواية»/ ص (309)/ ويمكن أن يكون الروائي السوري (وليد إخلاصي) مثالاً جيداً لهذا التوجه التجريبي، ونجد النزعات الابتكارية عينها واضحة في رواية «أبراج المدينة» للروائي المغربي محمد عز الدين التازي «التي صورت بذات الفضاء المحايد واللغة الشعرية، كما عند إخلاصي، الاضطهاد السياسي والاجتماعي وانتقدت فشل الأحزاب السياسية في توفير بدائل صالحة/ ص (310))/ (إن خروج هذه الروايات عن «أفق التوقع» المتعلق بالأعراف والتقاليد للجنس الروائي، ربما يجعلها تتطلب، في سياق العالم العربي، شيئاً قريباً مما يسميه رفاتير Riffaterre القارئ الفذ، ولكن ينبغي المبادرة إلى التأكيد بأنه ليس كل التجارب الروائية العربية تتبع هذا السبيل المتطرف/ ص (311)).

ويذكر (ألن) تجارب كل من «عبدالرحمن منيف» و«جمال الغيطاني» كتجارب تنضم إلى التجديد الروائي الذي يضمّن نصوصاً أدبية من عصور أخرى، سواء كان مصدرها كتب التاريخ أم القصص الشعبي،.. إلخ../ ص (311). وفي فقرة (الرواية: الهدف والتكنيك) يتعرض (ألن) إلى كيفية التعامل الجديدة مع العناصر كـ (المكان) و(الزمان) و(الأحداث) و(الأصوات، أو الضمائر) حيث انكسر التتابع العناصري كما انكسر التتابع في العنصر نفسه وتعددت أصوات الرواة وضمائرية الشخوص وتجاوز المكان فضاءه التقليدي الجغرافي ليتسع المجاز والرمز واللغة.

وفي الفصل السابع تكتب (هيلاري وكيلباترك) عن (الرواية

المصرية من زينب إلى عام 1980) وانتقال هذه الرواية من محاكاتها لأفكار (روسو) بالإنقلاب على الأعراب التقليدية مروراً بالرومانسية والشعبية والواقعية وما بعد الواقعية والنضج في الاختلاف: (إن تاريخ الرواية المصرية من 1913 إلى 1980 يقتفي أثر عملية تم من خلالها تكييف نوع أدبي أجنبي الأصل واستيعابه، إلا أنه قد أخذ بشكل خاص مميزات مصرية. إن مجال الموضوعات قد اتسع، وطورت اللغة لوائح جديدة، خاصة بفضل تهشيم الحواجز بين العامية والفصحى، ولذلك فإن إمكانات الإثراء المقدمة من قبل اللغة الأدبية الشفهية والمكتوبة أمر مسلم به، كما أن التقنيات المستخدمة أصبحت على نحو متزايد متطورة/ ص (382)).

في الفصل الثامن تظهر (القصة) التي كتب عنها (صبري حافظ) وتبدأ معها التساؤلات الباحثة عن وجودها في الذاكرة أم حضورها في وقت ما؟: (إن وجود تراث غني من أشكال السرد القصير في الثقافة العربية يجعل قضية ارتباط القصة العربية القصيرة الحديثة بهذه الأشكال مسألة تشد انتباه كثير من الباحثين. فبعضهم يحاول إيجاد صلة وثيقة بين القصة العربية الحديثة وبين فن السرد القديم. وعلى الرغم من أن الأدب القديم غني نسبياً في فن القصة النثرية، فإن معظم الباحثين اعتبروا المقامة أصلاً للرواية والقصة القصيرة وحتى المسرحية، وهناك باحثون آخرون نفوا أن يكون هناك علاقة بالماضي، ويرون أن القصة القصيرة قد استعيرت من الغرب. والواقع أن العلاقة بين السرد العربي الحديث وأشكال السرد الغربي أو القصة العربية القديمة ليست علاقة نسب فقط، بل إنها تناص فعال/ ص (388)) ويبدأ هذا الفن مع عدد من الكتاب المغامرين مثل (عبدالله النعيم/ فرانسيس المراش/ سليم البستاني/ نعمان القساطلي/ لبيبة هاشم/ محمد طاهر لاشين/

المنفلوطي/ جبران/ مصطفى صادق الرافعي/ الأخوين السوريين: عيسى عبيد وشحاتة عبيد/ خليل بيدس/ عبدالمسيح حداد/ محمود تيمور/ محمود أحمد السيد/ إلخ.. (ويعتبر ظهور المدرسة الحديثة في المشهد الأدبي نقطة تحول في تاريخ القصة العربية القصيرة. لقد نجحت المدرسة، وعلى رأسها «لاشين» - الكاتب الموهوب والمعاصر لتيمور - في تجارب عيوب تيمور الكتابية/ ص (406)) و(قد تأثر كتاب العراق - أمثال «جعفر الخليلي/ أيوب/ عبدالحق فاضل» - مثل زملائهم المصريين، بالأدب الروسي/ ص (410)). و(في سوريا نجد أن المجموعة القصصية الأولى لـ «صبحي أبو غنيمة» التي ظهرت سنة 1922. كانت ملتزمة بالجو الرومانسي كما هو الحال في أعمال جبران وعبدالمسيح حداد. لقد حاولت هذه المجموعة توجيه هذه العاطفة إلي القضية الوطنية، المتمثلة في الاستقلال السوري، لكنها لم تنجح في تطوير القصة التي بدأها من سبق من الكتاب.

علي خلفي في مجموعته (ربيع وخريف - 1931) ومحمد النجار في مجموعته (قصور دمشق - 1937) نجحا في نقل القصة السورية القصيرة من عالم الكتابات القصصية الأولى والعواطف الأولية إلى شكل قصصي أكثر إتقاناً/ ص (411)/ في فلسطين يعد نجاتي صدقي أهم كتاب القصة القصيرة خلال الثلاثينيات من القرن العشرين (....) وفي لبنان يشار بإيجابية إلى أعمال خليل تقي الدين/ ص (412)). ثم بدأت تظهر اتجاهات في القصة ترصد الواقع الاجتماعي والسياسي وحركة الوجدان بين الرومانسية والأفكار ومأساة فلسطين. و(أخذ اللون العاطفي للقصة العربية القصيرة الرومانسية، ظاهرياً، اتجاهين مختلفين: الهروب من الواقع، والاشتراكية/ ص (422)/ ونتيجة الواقع المتغير وتناقضاته نتبين كيف (تختلف العقود من الستينيات إلى نهاية الثمانينيات بشك جذري عن الفترة السابقة/ ص (443)/ وقد تغلغلت تشعبات هذا التغير

وتناقضاته في كل نواحي الحياة الاجتماعية. وغيرت التأثيرات المتراكمة للحروب، ونمو المدن، نظرة الكتاب إلى أنفسهم، وعلى الواقع من حولهم. وساهم الإنتاج الغزير المتنوع في القصة القصيرة في مصر والعراق والشام بدور حيوي، في الإسراع بتطوير الإنتاج المحلي وتسويغ أهميته/ ص (445)).

وتتابعت متوالية التطور في هذا الفن الذي ظلت فيه حتى (الواقعية) مفهوماً قابلاً للتطور، وبدأ التجريب مع الحاسة الجديدة التي أدركت ضرورة البحث الجداثي عن الأسلوب وعن التقنيات، وهذا دفع بكتاب هذا النوع إلى التغيير الذي نجده في كتابات كل من (نجيب محفوظ) و(زكريا تامر) و(إدوار الخراط) و(فؤاد التكرلي) و(يوسف الشاروني) و(حنا مينه) وغيرهم. ولا يخفي كيف التفت جيل الستينات إلى التقنيات، ولا يغيب عنا حضور أديبات موهوبات في هذا المجال الأدبي كـ (غادة السمان) و(سحر خليفة) وغيرهن.

ويطلعنا (محمد مصطفى بدوي) في الفصل التاسع عن (المسرحية العربية) ببداياتها وأشكالها التقليدية التي جاءت كخطوة أولى من المقامات (المفترض أنها من ابتداع «الهمذاني») حيث أفرزت المقامة الشكل المسرحي المعروف بـ (خيال الظل) والتي هي من إنتاج (ابن دانيال/ 1248-1311) ومع ذلك لم تدخل المسرحية الغربية كشكل جديد إلا في حوالي القرن التاسع عشر الميلادي. وهذه المرة (كانت بيروت، لا القاهرة، هي المدينة التي شهدت مولد أول مسرحية باللغة العربية. كانت مسرحية من إنتاج مروان النقاش «البخيل»/ ص 464)/ وحدد النقاش، بإدخاله عنصر الغناء في مسرحيته، الشكل الذي ستأخذه المسرحية العربية لعدة عقود، والتي أصبح الغناء جزءاً لا يتجزأ منها. وقد أثر النقاش على تطور المسرحية العربية المعاصرة بشكل آخر، إذ استقى

الفكرة الأساسية لمسرحيته الثانية (أبو الحسن المغفل) من قصص (ألف ليلة وليلة)، ويكون بذلك قد استهل تقليداً تبعه كثير من الكتاب العرب المسرحيين إلى اليوم. ص (466)).

و(قبل وصول سليم النقاش بفرقته إلى مصر، كان يعقوب صنوع وهو يهودي مصري المولد، قد بدأ مسرحاً عربياً مستقلاً في القاهرة عام (1870) وكان يعقوب صنوع قد تأثر، مثل مروان النقاش، بالمسرحية الإيطالية الغنائية «الأوبرا»/ ص (468)) و(تظهر نفس الخصال، مثل الجمع بين الموضوع العاطفي والأحداث الأسطورية البطولية، وحب الغناء، والميل إلى إيضاح القيمة الأخلاقية للأحداث، في أعمال الكاتب المسرحي، والممثل السوري المحبوب، أحمد أبو خليل القباني، والذي يعد أباً للمسرحية السورية. والخلفية التعليمية للقباني عربية تقليدية، لا تداخلها معرفة باللغات الأوروبية. غير أنه بدأ ينتج، بنهاية السبعينات من القرن التاسع عشر (1870) مسرحيات في دمشق مستلهمة من التجربة اللبنانية/ ص (477)). ومالبثت المسرحية تسعى إلى انغراسها العربي باحثة عن هوية عربية وبرزت أسماء في هذا المجال (فرح أنطون/ إبراهيم رمزي/ محمد تيمور/ أنطوان يزبك/ توفيق الحكيم/ إلخ).

ويأتي الفصل العاشر لـ (علي الراعي) مبتدئاً بالمسرح العربي منذ الثلاثينيات متجولاً في نصه القارئ للحركة المسرحية بين:

(1) - ظهور المسرح الشعري الذي (اكتسب مكانة أكثر احتراماً عندما انضم الشاعر المرموق أحمد شوقي إلى صفوفه/ ص (502)/ جاء الجيل الأصغر سناً لينتج مسرحيات شعرية تقترب بصورة ملموسة أكثر من الفن الدرامي. فعبدالرحمن الشرقاوي الذي كان واحداً من مجموعة الشعراء الذين كانوا يدعون في الأربعينيات إلى الشعر «الجديد» ويكتبونه، انصرف في الخمسينيات إلى كتابه المسرح

الشعري/ ص (505)) وتوالى الشعراء على درامية المسرح مثل (صلاح عبدالصبور/ نجيب سرور/ عمر أبو ريشة/ عدنان مردم/ خالد البرادعي/ سميح القاسم/ معين بسيسو/..).

(2) - المسرح النثري الذي يعود الفضل في جعله شكلاً مقبولاً من أشكال الأدب العربي إلى (توفيق الحكيم).

(3) - الكتاب المسرحيون الجدد:

- - في مصر: أنتجت ثورة (1952) منعطفاً في الثيمة الموضوعية والفنية نسبياً إلى حد ما، ومن أهم هؤلاء: (ألفريد فرج/ نعمان عاشور/ ميخائيل رومان/ محمود دياب/ يوسف إدريس/ محمود تيمور/ علي أحمد باكثير).
- - في لبنان وسوريا: (روجيه عساف/ نضال الأشقر/ الأخوان رحباني) بينما في سوريا، وبعد القباني، استمرت عروض مسرح القراقوز والفصول الفكاهية ورقص السماح، إضافة إلى ما كتبه (عمر أبو ريشة) وتواكبت الأحداث ليظهر (سعد الله ونوس) كعلامة مميزة في المسرح العربي.
- - في العراق: (قُدم الفن المسرحي في العراق من خلال الفرق المسرحية الزائرة وأغلبها من مصر. ففي عام (1926) قدمت فرقة مصرية يرأسها جورج أبيض عروضاً مسرحية في بغداد والبصرة، وتبين أن هذه الزيارة كانت مهمة جداً بالنسبة للمسرح العراقي الحديث النشأة، فلقد رفعت معنويات الهواة العراقيين (..) ومنهم «حقي شبلي» الذي أسس لميلاد مسرح جديد الذي لم ينقصه سوى الكاتب المسرحي ومالبث أن ظهر (يوسف العاني)/ ص (552)).
- - في الكويت والبحرين: (لقد أبدت الكويت منذ بداية الأربعينيات

اهتماماً كبيراً بالفنون المسرحية. ويتضح هذا إلى حد كبير من خلال المسرحيات المرتجلة التي قدمها «محمد النشمي» (..) عشرون مسرحية قدمها النشمي تركت أثراً في نفوس الكتاب اللاحقين (..) وأحد هؤلاء الكتاب هو «صقر الرشود» الذي سيبرز نفسه كاتباً مسرحياً على السواء/ ص (555)/ ومن كتاب المسرح الكويتي البارزين «عبدالعزيز السريع»/ ص (556) و(يقدم المسرح في البحرين صورة مشابهة جداً لصورة المسرح الكويتي. فالموضوعات تتشابه جداً: التسلط الأبوي، والظلم الاجتماعي، والأبناء والبنات في ثورة ضد قهر الأسرة الذي يؤدي إلى الإحباط أو الجنون أو الفرار من الأسرة والوطن. أما مسرحية «سلطان سالم» [العنيد» فهي مختلفة، إنها تعالج الموضوع الأوسع للثورة على استبداد سلمان، الموظف الكبير/ ص (556)).

- – في السودان: (بدأت مسيرة المسرح في السودان على أيدي بعض الهواة المصريين من أعضاء هيئة التدريس في كلية غردون في الخرطوم عام (1912) وفي عام (1932) كتب «خالد أبو الروس» أول مسرحية يكتبها سوداني، وهي مسرحية «تاجوج والمحلق»/ ص 557).

- – في ليبيا: كتبت بعض المسرحيات الشائقة مثل (زريعة الشيطان) لـ (المهدي أبو قرين). ومن كتاب المسرح البارزين: (عبدالكريم الدناع/ محمد عبدالجليل القنيدي/ إلخ.

- – في تونس: أيضاً، تدين تونس للفرق المصرية و(أثبتت الأحداث اللاحقة أنه لم يكن ثمة نقص في المسرحيات أو في الفرق المسرحية. ففي عام (1932) كان في تونس أربع فرق مسرحية/ ص (560) ثم

ظهر الكاتب المسرحي «عز الدين المدني» الذي سيحقق لنفسه مكانة الكاتب المسرحي الوطني/ ص (561)).

- في الجزائر والمغرب: (اتخذ تطور المسرح في الجزائر طريقاً مختلفاً عن الطريق الذي اتخذه في الأقطار العربية الأخرى (..) فعامة الشعب لم يكونوا مشغوفين بالمسرحيات التي تعرض باللغة العربية الفصحى. ولم يحبوا كثيراً المسرح الأدبي. وفضلوا العروض المسرحية الشعبية باللغة العربية الفصحى. ولم يحبوا كثيراً المسرح الأدبي. وفضلوا العروض المسرحية الشعبية الجزائرية/ ص (563) وكتب (كاتب ياسين) مسرحيات مبدوءة بذائقة الجمهور ثم حول تجربته إلى النص المسرحي التجريبي الذي يترك للجمهور نصاً مفتوحاً يكمل أحداثه ويشاركه في تشكيل حضوره. و(لقد استخدم هذه الطريقة ذاتها كاتب مسرحي جزائري آخر هو (كاكي ولد عبدالرحمن)/ ص (564)).
- في المغرب: ونتيجة زيارة الفرقة التونسية التي يرأسها «محمد عز الدين» في عام (1923)، نشطت المواهب وأسس طلاب مدرسة فاس الثانوية أول فرقة مغربية عام (1924) ولم يكتمل المسرح المغربي إلا من خلال جهود رائدين هما (أحمد الطيب العلج) و(الطيب الصديقي) ص (564)).

ويكتب (بيير كاكيا) في الفصل الحادي عشر عن (كتاب النثر) الذين ابتدؤوا بـ (السجع) والأولويات المتوارثة. ومن أهم هؤلاء (حسن العطار) و(الحريري) و(ناصيف اليازجي) و(رفاعة الطهطاوي) و(المنفلوطي) و(فارس الشدياق) و(محمد عبده) و(عبدالله النديم) و(سليم النقاش) و(مبدئياً، فإن أكثر سمات الرومانسية التي أثرت في نفوس العرب هي التي عبر عنها محمد حسنين هيكل في بداية العشرينات

من القرن العشرين/ ص (575)). وتوالت الأسماء بين (لويس عوض) و(توفيق الحكيم) و(عبدالرحمن محمد الربيعي) و(نجيب محفوظ) و(جمال الغيطاني) و(يوسف إدريس) وغيرهم.

ويتابع (بيير كاكيا) في الفصل الثاني عشر الذي يخصه بـ (النقاد) حركة الانتقال من اللحظة الجامدة إلى اللحظة المتحركة وكيفية العبور من (ما قبل النقد) إلى (الرومانسية) إلى (الاتجاه الحداثي): (إن النقاد الذين كان لهم أن يضعوا علاماتهم الخاصة على النقد في أوائل القرن العشرين - ورثوا من الجيل السابق بعض سمات تتمثل مجتمعة مع القوة الدافعة للتغيير - في العناية بصفاء اللغة العربية، والميل لأسلوب عملي مباشر ينظر إليه الآن نظرة تقدير على أنه أساس من أسس الحداثة، والاهتمام بالأدب الذي أنتجه أسلافهم في أقوى فترات تاريخهم. أما أولئك الذين بقوا مقيدين في حدود هذه الأفكار، معتقدين أنه لا لغتهم ولا أدبهم بحاجة لأي استيراد أجنبي، فقد ظهروا الآن، في زي المحافظين/ ص (600))/ ويبدو من المهم، بوجه خاص في السياق الحالي، ذلك التوجه الذي أولى في وقت متأخر للإنجازات الإيجابية للنقد العربي القديم. ص (605)).

و(قد أصبح من الشائع أن نتحدث عن «مدارس أدبية» متعددة لها نشاطها آنذاك مثل (مدرسة الديوان) و(جماعة أبولو) و(أدباء المهجر) ص (606). وتنوعت حضورات النقد بين العاطفية والانطباعية والاشتراكية والواقعية والكلاسيكية الجديدة وغيرها. و(على الرغم من أن الاهتمام السائد لمعظم النقاد العرب أيديولوجي. إلا أن هناك عدداً منهم جذبتهم أساساً التقلبات اللغوية التي تطورت في الغرب للتعامل مع النصوص الأدبية (..) وأغلب هؤلاء هم من المغاربة الذين ظلوا على اتصال قريب بالتطورات الفكرية في فرنسا. وضمن هذه التطورات كانت

تلك التأثيرات المهيمنة لتودوروف وبارث وبروب وغولدمان/ ص (616)/ ولقد كان أحد الرواد في هذا المجال عبدالسلام المسدي من تونس، ولم يكن صلاح فضل أقل بروزاً في قلب البلاد العربية فقد أنتج معظم العرض الأساسي للبنيوية بالعربية، وكذلك خلدون الشمعة، وموريس أبو ناضر، وكمال أبو ديب ص (617)).

ولابد لكل جديد من ثمن: (إن هناك بعداً بطولياً في الكتابة العربية الحديثة. ص (618)).

(وظل الحفاظ على المواقف الفكرية، فكرة مجيدة في وظيفة الأدب. وقد تكثفت بصورة بالغة الثراء حين أخذت تنسب الشاعر صفة النبوءة (..) إن هذا يتردد صداه حتى في الوقت الحاضر، مع فارق واضح: فالتأكيد لم يعد حول طاقة البصيرة عند الشاعر، ولكن حول الدلالة الاجتماعية والكونية لبصيرته (..) ولأدونيس رأي ذاتي ثابت عن الشعر يتمثل في أن كل ابتداع يعادل ابتكار عالم جديد «فالشعر وهو يشغل ذاته بأقصى طاقات الإنسان الكامنة، يحرز ما يطلق عليه أدونيس - في عبارة موحية ومثيرة بخاصيتها - «غنائية الكينونة» - إن الغنائية هي التي تعطيه المنبه الحي للنبوءة. (ص 619)).

ويأتي دور (الكاتبات العربيات) في الفصل الثالث عشر بقلم (مريم كوك): (لقد كانت ثمانينات القرن التاسع عشر مرحلة اضطرابات في مصر. وكانت مصر جذابة للمفكرين العرب، بما فيهم النساء من أمثال زينب فواز اللبنانية/ وردة اليازجي/ مي زيادة. (ص 627)/ المرأة ناضلت، وكان إسهام النساء في الأدب العربي الحديث في الغالب مرتبطاً بشكل قوي بمسألة تحرير المرأة. إذ بدا فيما بين 1886 و1925 بعض النساء بالحديث من أمثال وردة اليازجي وزينب فواز وعائشة التيمورية وملك حفني ناصف المشهورة بباحثية البادية/ ص (628)/ ومن الكاتبات

المهمات والمكثرات (عائشة عبدالرحمن، المعروفة بـ «بنت الشاطئ» ص (635)/ كما برزت الصحافة النسائية كمجلة (الفاتحة) التي أسستها السيدة اللبنانية «هند نوفل». و(كانت «مي زيادة» أول امرأة قبلت في الحياة العامة في الأدب العربي في بداية القرن العشرين/ ص (632)).

و(في الجزيرة العربية، أدت الصحافة دوراً حيوياً في ظهور طبقة المرأة العاملة التي قبلت تماماً في صفوف الصحافة. وكانت أول صحيفة سعودية «أم القرى» قد تأسست في مكة 1924. وبعد ثمانية وعشرين عاماً من تأسيسها، صدرت مجلة «اليمامة» وكانت تنشر بشكل مستمر موضوعات تشجع على تعليم المرأة. وفي عام 1960 أصبحت الدكتورة فاتنة أمين شاكر أول امرأة سعودية تحرر صفحة نسائية في جريدة «عكاظ» وأسست بعد ذلك بسنوات مجلة «سيدتي» التي تعتبر أكثر صحيفة نسوية تصدر من منطقة الخليج العربي/ ص (633)). أما في قطر، فإن الصحافة ظهرت مع الحصول على الاستقلال تماماً في بداية السبعينات. والمرأة القطرية لم تتخلف في النشر عن الرجل/ ص (634))/ و(في الوقت الذي كان فيه كتاب من أمثال يحيى حقي ومحمد طاهر لاشين والتيموريين يكتبون لأول مرة قصصاً قصيرة واقعية، كانت هناك نساء يكتبن هذا الجنس: ومن بين أوائل المبدعات «ألفة الأدلبي السورية، وسهير القلماوي المصرية (..) ورغم أن النساء انضممن للروائيين وكتاب القصة القصيرة في وقت متأخر نوعاً ما، إلا أنهن في الشعر كن رواداً. وربما كان العراق متأخراً بين أقطار الهلال الخصيب في الالتحاق كلياً بالنهضة، لكنه من ناحية أخرى كان أول بلد عربي ينتج ويجرب بشكل ثوري إنتاج الشعر، الذي هو أكثر الأجناس الأدبية الكلاسيكية مقاومة للتغير. وهناك جدل حول من كان أول شاعر نجح في ريادة الشعر الحر، أهو السياب أم نازك الملائكة. كانت الملائكة تنتمي إلى أسرة فيها شعراء، وقد كانت أمها أول شاعرة عراقية تطالب بحقوق المرأة.

ولقد كتبت الملائكة أول ديوان رومانسي لها «مأساة الحياة» بالشكل العمودي التقليدي، لكنها في عام 1949 نشرت ديوان (شظايا ورماد) الذي احتوى على بعض قصائد بالشعر الحر/ ص (635-636).

وعلى صعيد الإبداع النثري، إضافة إلى ما يكتب وينشر في سوريا ومصر ولبنان والعراق (فلقد نشرت جريدة الوطن البحرينية عام 1955 رواية (موزة الزيد): «طواها النسيان» وكانت هذه أول عمل إبداعي لامرأة ينشر في البحرين. أما في مصر فقد نشرت الكاتبة القصصية (جاذبية صدقي: «وبقي قلبي») أما الصحفية المبدعة والروائية والمترجمة (صوفي عبدالله) فلقد نشرت روايتها اللغوية «لعنة الجسد»/ ص (636)/ غير أن الرواية التي أثارت أعظم نقد وأعنفه هي رواية «أنا أحيا» هذه الرواية غير المسبوقة كتبتها اللبناية (ليلى البعلبكي)/ ص (637). وهكذا استمرت اللحظة الإبداعية بين الكاتبات، وتألقت (غادة السمان) و(لطيفة الزيات) و(أملي نصر الله) و(نجيبة العسال). ولابد من تداخل بين الكلمة والوطن. لذلك، نجد كيف لا تنفصل رؤيا ومواقف الكتاب والكاتبات على حد سواء عن أي جرح يصيب سماء وتراب الوطن. وهذا ما يشع من تجربة الشاعرتين (سلمى الخضراء الجيوسي) و(فدوى طوقان) والقاصة (سميرة عزام)، وفي المغرب تعاطفت (خناتة بنونة) مع القضية الفلسطينية في قصصها الثائرة التي اشتقت أسلوبها البلاغي التجريدي من أدب شمال أفريقيا الفرانكفوني. و(سحر خليفة) التي طرحت عدة تساؤلات عن مكانية النضال: هل من داخل فلسطين؟ أم من خارجها؟

من فقرة (استراتيجيات التناص) تناقش (مريم كوك) بموازنة متعارضة كلاً من (الصبار) لسحر خليفة و(رجال تحت الشمس) لغسان كنفاني: (تعارض سحر خليفة في «الصبار» قصة غسان كنفاني «رجال

في الشمس». وكلاهما ينتمي إلى فلسطين، والموضوع هو نفسه في الروايتين: من بقوا في وطنهم ومن غادروا. وفي الحالتين أرض النفي هي «الكويت». ففي (رجال في الشمس) يشجب كنفاني أولئك الذين بحثوا عن حلول شخصية ولم يلتزموا بنشاط المشكلة القومية الجماعية. أما في (الصبار) فإن سحر خليفة تأخذ الالتزام الذي نادى به كنفاني إلى نهايته المنطقية، ومن ثم تتساءل عن مدي مصداقيته مصيراً سياسياً. فلو كان الرجال الثلاثة الذين ماتوا في أتون خزان ماء فارغ تمكنوا من لفت النظر إلى مصيبتهم ووصلوا إلى الكويت فإنهم كانوا سيعودون إلى الضفة الغربية بعد سنوات فدائيين ليقتلوا أبناء عمهم الذين بقوا. ومن جهة أخرى لو أنهم بقوا بعيداً عن الالتزام بالأرض، فإن مصيرهم سيكون القتل على يد أبناء عمتهم القادمين من الكويت. إذاً لا يكفي أن تكتب عن الالتزام بسعادة، فمثل هذا الاتجاه يجب أن يفحص لتظهر تبعاته. هل هناك برنامج بعد الالتزام؟/ ص (648-649).

وتركز (نوال السعداوي) على إبداعات المرأة باعتبارها وسيلة من وسائل قضية المرأة العربية. أيضاً، كان (على الكتاب في لبنان أن يؤكدوا على الحياة في مواجهة الدمار. وتشكلت في لبنان وبالذات في بيروت، مجموعة من النساء بشكل تدريجي لتكون قوة للكلمة. فمجموعة بيروت اللامركزية هي مجموعة من السيدات العربيات من الكاتبات اللاتي ينتمين إلى نفس الجيل تقريباً وهن من الكاتبات بالعربية والفرنسية والإنكليزية. ولقد شملت مجموعة الكاتبات العربية بعض اللبنانيين من أمثال (نور سلمان/ حنان الشيخ/ أملي نصر الله/ ليلى عسيران) والفلسطينية (نهى سمارة) والسورية (غادة السمان) والعراقية (دايزي الأمير) وغيرهن كثيرات. ص (642)).

وأثرت هذه المجموعة اللامركزية بنضالها ضد أشكال الاضطهاد في

(أول جيل من الكاتبات في شبه الجزيرة العربية ومنهن: (فوزية أبو خالد/ خيرية السقاف/ رقية الشبيب/ فوزية السندي/ كلثم جبر/.. إلخ/ ص (644)).

ونضجت مع الثمانينات كتابات أخرى لـ (حنان الشيخ/ ليلى أبو زيد/ ألفت رفعت). ولو تساءلنا: هل من الضرورة الوقوع في التناص لجذب الانتباه؟ ولماذا لا يكون العمل الأدبي قوياً بذاته وطاقاته وحدها؟ لأجابتنا (مريم كوك) في عنوانها (استراتيجيات النصوصية/ ص (647)) موحية أن التناص وسيلة للبروز أحياناً: (واستخدمت أخريات التناص لجذب الاهتمام للاتجاه الجديد الذي كان قيد الإعداد، وكان هذا ظاهراً بشكل خاص في استخدام عناوين مشابهة تماماً. ففي عام 1963 نشرت الكاتبة السعودية (سلطانة السديري) روايتها «عيناي فداك». والروائية تؤسس بذلك صلة مزدوجة بغادة السمان: فعنوانها بكل وضوح يشير لرواية السمان «عيناك قدري» والرواية نشرت في دار غادة السمان للنشر. وفي عام 1982 نشرت السعودية (رجاء محمد عودة) رواية «إنه قدري». أما السعودية (فوزية البكر) فإنها نشرت عام 1979 مجموعة قصصية قصيرة بعنوان «السباحة في بحيرة العدم» وهي تقلد رواية السمان «السباحة في بحيرة الشيطان» التي نشرت لأول مرة عام 1974. ولقد استخدمت السمان أيضاً نفس الأداة، لكن ولسخرية القدر كان تقليدها لكاتب ذكر، فلقد اشتقت «كوابيس بيروت» من عنوان (توفيق عواد): «طواحين بيروت»).

وتختتم الكاتبة (كوك) قراءتها بشهادة لـ (الين شوالتر) في كتابها: (أدبهن الخاص: الروائيات البريطانيات من برونتي إلى لسينج) حيث تلخص (الين) ثلاث مراحل رئيسة يجب أن يمر بها أدب الأقليات وبالذات أدب النساء، قبل أن يصبح أدباً خاصاً: أولها، توجد مرحلة

طويلة من محاكاة التقاليد السائدة وتتم عملية التمثل/ استبطان معاييرها للفن ورؤاها للأدوار الاجتماعية. ثانيها: مرحلة من الرفض ضد هذه المعايير والقيم والمطالبة بحقوق الأقليات وقيمها، بما في ذلك الاستقلال. وأخيراً: مرحلة اكتشاف الذات، وهي نقطة تحول نحو الدائرة متحررة من التبعية ومن الرفض وهي عبارة عن بحث عن التراث والهوية/ ص (650)).

لا أعرف ماذا تعني (كوك) و(الين) بـ (أدب الأقليات) و(أدب النساء)؟ لأن الأدب عندي هو (أدب) والإبداع، أيضاً هو (الإبداع)، ولا يجوز وصمه بـ (الأقلية) أو (بـ (النسوي)، أي لا تجوز نسبته إلى العرق أو الدين أو اللون أو الجنس (هل الكاتب هو أنثى أم ذكر).

وبعيداً - أو قريباً - عن هذا التمييز العنصري، لو سألنا أي كاتب/ أي مبدع: عن المراحل الأولى التي يمر بها؟ فإنه، وبلا تردد، سيجيبنا بأنه يمر بمراحل (الين) الثلاث. أليس كذلك؟

يطرح الكاتب في فصله الأخير (الرابع عشر) موضوع (الشعر العربي في اللغة الدارجة) المؤسس على (إرث من التقاليد الفولكلورية الشفاهية المحلية، وعلى نموذج راق من الشعر العامي الذي نشأ في (الأندلس) في العصور الوسطى. وتختلف تسميته من منطقة لأخرى، فهو (الملحون) في المغرب. و(النبطي) في الجزيرة العربية. ولدى الشعراء المعاصرين يعرف بـ (شعر العامية)، وفي السودان ولبنان يدعى (الشعر القومي). ويصطلح عليه (الشروقي) في منطقة الهلال الخطيب/ ص (657-656-655).

تتنوع حركات هذا الشعر، أيضاً، بين (الزجل) و(الموشحة) و(الموال).

ويتسم هذا الشعر بالحنين والوجد والبوح بمفردات موروثة ملائمة وبمفردات معاصرة، كما يتسم بتحريكه لجوانية الإنسان، ولا يخلو من النقد الاجتماعي والسياسي. أيضاً، يهتم بفنية الصور واللغة وتعالقها مع الحياة، ومع التراث كالشعر الصوفي والفلكلوري. وتقول (مارلين بوث) كاتبة الفصل: (وشجعت علاقة الشعر العامي بالتراث الملحمي الشعبي، على ظهور قص درامي في مصر يجمع بين الشعر العامي والنثر ويدور حول شخصية الراوي/ ص (678)).

بعد قراءتنا للكتاب، نتبين مدى أهميته التوثيقية النقدية المطلة على مطالع اللحظة الإبداعية وديناميية بزوغها من جذورها وطاقات انتشارها في المكان واللغة والزمان والإنسان. ونظل حالمين بذاك الأبدي المختلف الذي يظل قيد الانكشاف والاحتجاب والانكتاب والمحو.

المرجع:

- تاريخ كيمبردج للأدب العرب «الأدب العربي الحديث»/ تحرير: عبدالعزيز السبيّل - أبو بكر باقادر - محمد الشوكاني/ النادي الأدبي الثقافي بجدة/ الصفحات (775)/ الطبعة الأولى 2002.

* * *

"مقدمة في نظرية الأدب" لتيري إيجلتون

أمجد ريان

صدرت في الحقبة الأخيرة مجموعة من الكتب المهمة التي تعالج نظرية الأدب، وكان أشهر ما ترجم منها كتاب [النظرية الأدبية المعاصرة - رامان سلدن]، وكتاب [نظرية الأدب - رينيه ويلك وأوستن وارين] وكذلك الكتاب الذي نحن بصدده الآن [مقدمة في نظرية الأدب - تيري إيجلتون]. والكتاب يحلل نظرية الأدب من خلال وجهة نظر شديدة التماسك، وقد انتقد المؤلف عدداً من المدارس النقدية بعين ثاقبة وقدرة باهرة على كشف الكثير من الخبايا التي لم يتعرض لها الدارسون والمحللون في تاريخنا الأدبي المعاصر.

يبدأ الكتاب بمناقشة أفكار وآراء الشكليين الروس ومنهم شلوفسكي وياكوبسون وتينيانوف وتوماشيفسكي وغيرهم من أصحاب النشاط الواسع خلال السنوات السابقة على الثورة البلشفية عام 1917 وازدهروا طوال العشرينات حتى أسكتتهم الستالينية. لقد رفض الشكليون المذاهب الرمزية شبه الصوفية التي أثرت على النقد الأدبي السابق عليهم، ورأوا أن الأدب تنظيم خاص للغة، له قوانينه، وبنياته، وأدواته النوعية التي يجب أن تدرس في ذاتها بدلاً من أن تختزل إلى شيء آخر، فالعمل الأدبي ليس مجرد ناقل للأفكار، أو مجرد انعكاس للواقع الاجتماعي، وليس تجسيداً لحقيقة مفارقة أو متعالية Transeendental بل الأدب حقيقة مادية، ويمكن تحليل أدائه من حيث إنه مكون من كلمات وليس من موضوعات أو مشاعر، كما أنه من الخطأ أن نعد الأدب تعبيراً عن عقل مؤلف ما. وبدلاً من أن ينظروا إلى الشكل على أنه التعبير عن المضمون، جعلوا العلاقة تقف على رأسها: فالمضمون

هو مجرد [الحافز] للشكل، وقد نظروا إلى العمل الأدبي على أنه تجميع اعتباطي للأدوات بدرجة أو بأخرى، وفي وقت لاحق فقط توصلوا إلي النظر إلى هذه الأدوات على أنها عناصر مترابطة فيما بينها، أو وظائف ضمن نسق نصي كلّي، وتضمنت الأدوات: الجرس، والمخيلة، والإيقاع، وبناء الجملة، والوزن والقافية، والتقنيات الروائية، وكان العامل المشترك بين كل هذه العناصر هو تأثير الإغراب أو نزع الألفة من خلال تشويه اللغة العادية بطرق متنوعة. إن القصة كما يطرح الشكليون تستخدم أدوات إعاقة أو إرجاء للاستحواذ على اهتمامنا، واللغة الأدبية إذن هي منظومة من الحيوانات عن قاعدة من خلال نوع من العنف اللغوي، فالأدب نوع خاص من اللغة في مقابل اللغة العادية.

ويرى إيجلتون أن توجه الشكليين أكسبهم سمعتهم التحقيرية من جانب خصومهم، ورغم أنهم لم ينفوا أن للفن علاقة بالواقع زعموا بصورة استفزازية أن تلك العلاقة ليست هي عمل الناقد. ويرد إيجلتون على الشكليين مبيناً أن فكرة وجود لغة معيارية وحيدة، في صورة عملة مشتركة يشارك فيها كل أعضاء المجتمع على قدم المساواة هي مجرد وهم، فكل لغة تتركب من مجموعة بالغة التعقيد من الخطابات، تتمايز حسب الطبقة والإقليم والجنس والمكانة إلى آخره، ولا يمكن توحيدها بدقة في جماعة لغوية متجانسة. إن أشهر النصوص نثرية في القرن الخامس عشر قد يبدو شعرياً بالنسبة لنا اليوم، بسبب قدمه، ولو قدر لنا أن نعثر على شذرة منعزلة من الكتابة من حضارة اندثرت منذ زمن بعيد، فلن نستطيع أن نقول ما إذا كانت شعراً أم لا بمجرد فحصها لأننا قد نستطيع التوصل إلى الخطابات «العادية» لذلك المجتمع. لقد ظل الشكليون يفترضون أن الإغراب هو جوهر الأدب، وتصوروا أن الأدب كله شعر على حين بدأوا في بحث الكتابة النثرية فقد كانوا يطبقون عليها كل أنواع

التقنية التي كانوا قد استخدموها بالنسبة للشعر، لكن الأدب يتضمن على سبيل المثال الكتابة الواقعية أو الطبيعية التي لا تعي ذاتها لغوياً ولا تستعرض نفسها بأية طريقة لافتة.

ويرى إيجلتون أن الشكلية في جوهرها في تطبيق للغويات Linguisics ونظراً لأن اللغويات المعنية كانت من نوع شكلي تهتم ببنيات اللغة أكثر من اهتمامها بما قد يقوله المرء فعلاً فقد تغاضى الشكليون عن تحليل المضمون الأدبي حيث يكون المرء عرضة لغواية الدخول إلى علم النفس أو علم الاجتماع وظل الاهتمام منصباً على دراسة الشكل الأدبي.

إن أحكام القيمة التي يتأسس الأدب بواسطتها كبنية عقلية متغيرة تاريخياً، بل إن أحكام القيمة هذه ترتبط هي نفسها ارتباطاً وثيقاً بالإيديولوجيات الاجتماعية، إنها لا تشير ببساطة إلى الذوق الفردي بل إلي الافتراضات التي تمارس عن طريقها مجموعات اجتماعية معينة وتحافظ على سلطاتها على الآخرين.

وإذا كان إيجلتون قد عد ما فات مقدمة لكتابه فهو يبدأ بالفصل الأول الذي خصصه عن تطور الأدب الإنجليزي بداية بالقرن الثامن عشر، حيث كان الأدب يفعل أكثر من مجرد تجسيد قيم معينة، فقد كان أداة فعالة لغرس هذه القيم على نحو أعمق ولنشرها على نطاق أوسع. كانت انجلترا قد خرجت مدمرة من حرب أهلية دامية في القرن السابق، وخلال السعي إلى إعادة تدعيم نظام اجتماعي مزعزع كانت المفاهيم الكلاسيكية الجديدة للعقل والطبيعة والتي يلخصها الفن مفاهيم محورية، ومع الحاجة إلى دمج الطبقات الوسطى المتزايدة القوة في اتحاد مع الارستقراطية الحاكمة، ومع الحاجة إلى نشر المعايير الثقافية المشتركة اكتسب الأدب أهمية جديدة، وضم منظومة كاملة من المؤسسات الإيديولوجية: الدوريات، والمقاهي، والأبحاث الاجتماعية والجمالية حتى تم ما يمكن تسميته

بالتشكل الخطابي للمجتمع الإنجليزي. وبحلول القرن التاسع عشر الذي يجسد الفترة الرومانسية صار الأدب مرادفاً للتخيل، وصارت الكتابة عما هو ليس موجوداً أكثر قيمة وإثارة للروح.

وإذا كانت الثورة في أمريكا وفرنسا قد أطاحت فيهما الطبقة الوسطى بالنظم الاستعمارية أو الإقطاعية القديمة فقد حققت انجلترا نقطة انطلاقها من خلال الأرباح الهائلة التي جنتها من تجارة العبيد في القرن الثامن عشر ومن سيطرتها الإمبريالية على البحار لتصبح الأمة الرأسمالية الصناعية الأولى في العالم مما جعل الرومانسية تدخل في تناقض تراجيدي مفترض مع الحقائق القاسية للأنظمة البرجوازية الجديدة. ومن هنا يمكن أن نفهم الامتياز الذي منحه الرومانسيون للخيال الإبداعي، حيث يمكن للخيال الحدسي أن يقدم نقداً حياً لتلك الإيديولوجيات العقلية التي يستبعدها الواقع ويصبح العمل الأدبي وحدة عضوية في مقابل النزعة الفردية المفتتة للسوق الرأسمالية وبذلك اكتسبت كلمة شعر مضموناً اجتماعياً وسياسياً وفلسفياً عميقاً يجعل الطبقة الحاكمة لدى سماعها هذه الكلمة تتحسس مسدسها. لقد أصبح الخيال في حالة بليك Blake وشيللي Shelley قوة سياسية. لقد قدمت الطبيعة المفارقة للخيال بديلاً مطلقاً للتاريخ لدى الرومانسي الذي يتحول إلى ما يزيد قليلاً عن منتج سلعة صغير وحتى زمن ويليام موريس الذي قام في أواخر القرن التاسع عشر بكبح جماح النزعة الرومانسية لصالح حركة الطبقة العاملة لتضييق الهوة بين الرؤية الشعرية والممارسة السياسية.

ثم تشهد هذه الفترة صعود «الإستطيقا» الحديثة أو فلسفة الفن في أعمال كانط وهيجل وشيللير وكولريدج وغيرهم، وتصعد ملكة غامضة تعرف باسم «الجمالي: حتى تم تخليص الفن من الممارسات المادية والعلاقات الاجتماعية ومن المعاني الإيديولوجية التي كان مشتبكاً بها

طوال الوقت. وتشهد المرحلة إخفاق الدين مما أقلق الطبقة الحاكمة الفيكتورية لأن الدين عندها هو شكل فائق الفعالية للسيطرة وإقامة لحام Cement اجتماعي يضم الفلاح الورع وليبرالي الطبقة المتوسطة المستنير والمثقف اللاهوتي في تنظيم واحد، ويقوم بالمقابل بناء «الإنجليزية» كموضوع دراسي يحمل العبء الإيديولوجي والشخصية المحورية هنا هي ماثير أرنولد الذي يسعى إلى غرس «الهيلينية» وتثقيف الطبقة المتوسطة. وكان الأدب مرشحاً مناسباً لهذه المهنة الإيديولوجية لأنه كبحث ليبرالي له طابع إنساني «يكون بمثابة نقيض قوي للتعصب السياسي وللتطرف الإيديولوجي ويعلق إيجلتون بلغته الساخرة على الأدب في هذه الفترة فيصفه بأنه [يتناول القيم الإنسانية الشاملة وليس هذه الصغائر التاريخية من قبيل: الحروب الأهلية، أو اضطهاد النساء، أو نزع ملكية الفلاحين الإنجليز، وهو يمكن أن يضع في إطار منظور كوني مطالب العمل التافهة من أجل توفير شروط حياة محترمة، وربما استطاع إذا واتاه الحظ أن ينسيهم تلك الموضوعات خلال تأملهم السامي للحقائق الأدبية والجمالية الأبدي - ص 40].

ثم تشهد إنجلترا مرحلة جديدة يقودها [ف. ر. ليفيز] في كمبريدج وزوجته [كويني دوروثي روث] و[أ. أريتشاردز] ثم تلاميذ هؤلاء الرواد ومنهم [ويليام اميسون] و[ل. س. نايتس]. كان من نصيب الإنجليزية أن تصاغ على أيدي الأرستقراطيين بل هؤلاء أبناء البورجوازية الصغيرة الإقليمية لينسفوا افتراضات جيل الطبقة العليا السابق للحرب.

كان [تمحيص Serutiny] هو عنوان المجلة النقدية التي بدأها الزوجان ليفيز عام 1932، والتي ترسمت خريطة الأدب الإنجليزي وقتها عبر تشوسر وشكسبير واليعاقبة والميتافيزيقيين وبانيان وصمويل جونسون وبليك ووردز ورث وكيتس وأوستن وهو بكينز وهنري جيمس وجوزيف

كونراد، كما قدمت المجلة بشكل فرعي سبنسد ودرايدن وديفو وفيلرنج وريتشاردسون وستيرن وشيللي وبايرون وتنيسون وبراوننج وكذلك ديكنز الذي استبعد في البداية. وقد أدرك ليفيز الحاجة إلى تناول المسائل الاجتماعية والسياسية حتى أنه عند نقطة معينة أظهر بحذر نوعاً من الشيوعية الاقتصادية ولكن تمحيص لم تسع نحو تغيير المجتمع، ولم تخرج عن تصور فكرة «التربية» فقد كان الممحّصون يأملون في أن يطوروا إدراكاً عضوية ينقلونه إلى الآخرين ولكنهم لم يتمكنوا من الخلاص من التأثيرات الشريرة للحضارة «المعممة» ولكن «تمحيص» ظلت حتى النهاية تنفر من الحل السياسي لذلك كان إيجلتون يرى أنها كانت مشروعاً راديكالياً ولكنه عبثي في الآن نفسه فقد كانت مجلة نخبوية تنظر إلى نفسها مثل الرومانسيين على أنها مركزية بينما هي هامشية في الحقيقة، وتعتقد أنها هي نفسها كمبريدج، بينما كمبريدج الحقيقية منهمكة في حجب ا لمناصب الأكاديمية عنها.

وفي الوقت نفسه كان يجري رسم الخريطة الأدبية في مكان آخر فقد قدم إلى لندن [ت. س. إليوت] ابن العائلة الأرستقراطية، وقد أفزعه مثل «تمحيص» الجدب الروحي للرأسمالية الصناعية، وبحث عن بديل لها في حياة الجنوب الأمريكي القديم وهو مرشح آخر لدور المجتمع العضوي الوهمي، لقد وصف إليوت بحق على أنه أكثر أعمال الإمبريالية الثقافية التي يمكن أن ينتجها هذا القرن طموحاً وقد دافع إليوت عن السلطة في عدة أشكال فقد غازل الحركة السياسية الفرنسية الفاشية [إكسيون فرانسيز Action Prancaise] وبعد تحوله إلى المسيحية في منتصف العشرينات دعا إلى مجتمع زراعي في غالبيته، تديره بضع [عائلات عظيمة] ونخبة صغيرة من المثقفين اللاوهتيين الذين يشبهونه.

ورأى إليوت أنه ليس على الشعر أن يخاطب عقل القارئ، وتسللت إلى قصيدته أحاسيس فيزيقية. لقد أدرك بدهاء أن لغات العقلانية

الليبرالية للطبقة المتوسطة قد استهلكت فتور نظاماً لغوياً حسياً يمكن أن يجري اتصالاً مباشراً مع الأعصاب وأخذ يختار الكلمات التي لها جذور تغوص إلى أعمق المخاوف والرغبات، والصور الملغزة التي يمكن أن تنفذ إلى تلك المستويات «البدائية» التي تتشابه عندها خبرة الرجال والنساء.

ولا ينهي إيجلتون هذا الفصل دون أن يمر على مدرسة «النقد الجديد» الأمريكي الذي كان موازياً تقريباً في هذه الفترة التي شهدت مرور الجنوب الأمريكي بفترة تصنيع سريع بعد أن غزته الاحتكارات الرأسمالية الشمالية، لكن مثقفي الجنوب من التقليديين الذين أعطوا «النقد الجديد» اسمه من أمثال [رانسوم] كانوا لازالوا قادرين على أن يكتشفوا فيه بديلاً جمالياً للعقلانية العلمية العقيمة في الشمال الصناعي حيث بدأت إيديولوجيا «النقد الجديد» في التبلور كإيديولوجيا انتليجنسيا دفاعية تجعل من الشعر ديناً جديداً.

ثم ينتقل المفكر إلى الفصل الثاني من كتابه بعنوان [الفينومنولوجيا والتأويل ونظرية التلقي] لكي ينتقل إلى مرحلة جديدة في الأدب وفي الفكر النقدي المصاحب له فيبدأ بتوضيح دلالة الفينومنولوجيا وبخاصة عند [هوسرل] فنحن يمكن أن ننظر إلى الموضوعات لا على أنها أشياء في حد ذاتها بل على أنها أشياء مموضعة Posited أو مقصودة Intended من جانب الوعي، فكل وعي هو وعي بشيء، وخلال التفكير أكون واعياً بأن فكري يشير باتجاه موضوع ما. وفعل التفكير وموضوع التفكير مرتبطان داخلياً بشكل تبادليّ. ووعيي ليس مجرد تسجيل سلبي للعالم بل إنه «يؤسسه» بنشاط أو «يقصده» ولكي نقيم اليقين إذن لابد قبل كل شيء أن نتجاهل، أو نضع بين أقواس، أي شيء أبعد من خبرتنا المباشرة، لابد أن نختزل العالم الخارجي إلى محتويات وعينا فقط أي تمارس ما يسمى بالاختزال الفينومنولوجي،

فكل شيء ليس محايثاً Emmanent للوعي لابد من استبعاده بحزم. كل الحقائق لابد من معاملتها على أنها ظواهر Plenomena خاصة، بالنسبة لطريقة ظهورها في عقلنا. وهذه هي المعلومة المطلقة الوحيدة التي يمكن أن نبدأ منها. واسم هذا المنهج الفلسفي [الظاهراتية] والفينومنولوجيا مشتق من هذا الإصرار ليبح علم الظواهر الخالصة.

لقد كان هدف الظاهراتية عكس التجريد تماماً فهو عودة إلى المتعيّن وإلى الأرض الصلبة كما يوحي شعارها: [لنعد إلى الأشياء ذاتها] لكي نتمكن من دراسة أي شيء مهما كان. ويعرفنا إيجلتون برأيه في المسألة كشكل من المثالية المنهجية المتعالية لأن اللجوء إلى الأشياء ذاتها يتضمن نزعة لاعقلانية متطرفة فمعرفة الظواهر تكون مطلقة اليقينية أو كما يقول هوسرل نفسه: صادقة بالضرورة Apodictic فيكون ما يجري حدسه خلال إدراك الظاهرة المتعينة شيئاً كلياً شاملاً، ويصبح... و«المعنى» مرتبطين أو يصبحان وجهي عملة، وفي مجتمع تظهر فيه الموضوعات مستلبة، مقطوعة الصلة بالأهداف الإنسانية ينتج هذا القلق العظيم، فتضمن الفينومنولوجيا عالماً قابلاً للمعرفة بيد وتؤسس مركزية الذات الإنسانية باليد الأخرى.

لقد أعادت الفينومنولوجيا الذات الترتسندنتالية وأصبحت الذات هي مصدر وأصل كل معنى فالذات هي التي تأتي بهذا العالم، ولقد تم بذلك صقل الحلم القديم للإيديولوجية البرجوازية الكلاسيكية التي تعتقد بأن الإنسان سابق على نحو ما لتاريخه وشروطه الاجتماعية، والأشياء تتدفق منه كما يتدفق الماء من نافورة.

لذلك فقد جاء النقد الفينومنولوجي متجاهلاً السياق التاريخي الفعلي للعمل الأدبي ومؤلفه وظروف إنتاجه وقراءته متجهاً إلى قراءة محايثة تماماً للنص لا تتأثر مطلقاً بأي شيء خارجه.

وهكذا يستطيع النقد الفينومنولوجي أن يتحرك برباطة جأش بين أبعد النصوص في تاريخ كتابتها وبين أكثرها اختلافاً في التيمة باحثاً عن أوجه الوحدة، إنه نوع من النقد المثالي المعادي للتاريخ.

لقد اختلف [هايدجر] الفيلسوف الألماني مع هذا التوجه، ويبدأ من التأمل في الكيان الإنساني المعطى والذي لا يمكن اختزاله وهو ما يسميه [الدازين Dasein] أو [الكيان هناك] ولهذا يوصف بأنه وجودي مقابل جوهرية أستاذه هوسرل التي لا تلين. والانتقال من هوسرل إلى هايدجر هو انتقال من مجال العقل الخالص إلى فلسفة تتأمل في كيفية شعور المرء بأنه حي. ولكن يخفق هايدجر في قلب الحقائق السكونية والميتافيزيقية عندما يحاول إضفاء الطابع التاريخي عليها من خلال الدازين وعمله يمثل هروباً من التاريخ بقدر ما هو لقاء معه، ويمكن قول الشيء نفسه بالنسبة للفاشية - التي غازلها - فالفاشية هي محاولة الخندق الأخير اليائسة من جانب الرأسمالية الاحتكارية لإلغاء التناقضات التي صارت لا تحتمل فتفعل الصنيع نفسه بتقديم تاريخ بديل أو حكاية عن الدم والأرض والجنس الأصيل وسمو الموت وإنكار الذات، والرايخ الذي سيدوم ألف عام. لقد قدم هايدجر حله الخيالي لأزمة التاريخ، ذلك الذي وصفه إيجلتون بأنه [تأويل للوجود] وكلمة تأويل Hermeneutic تعني علم أو فن التفسير ويشار عادة إلى فلسفة هايدجر على أنها فينومنولوجيا تأويلية لتمييزها عن الفينومنولوجيا الترتسندنتالية لهوسرل.

ويشير المؤلف إلى عدد آخر من التأويليين غير هايدجر منهم أسلافه الألمان [شلاير ماخر وديلتاي ثم جادامر] ثم التأويلي الأمريكي [أ. د. هيرش الأصغر] الذي يتصور أنه من الممكن أن يكون هناك عدد من التفسيرات المختلفة للنص الأدبي ولكنها جميعاً يجب أن تتحرك ضمن نطاق ونسق التوقعات والاحتمالات النموذجية.

وفي آخر هذا الفصل يتكلم المؤلف عن أحدث تطورات التأويل فيما عرف في ألمانيا باسم «جماليات التلقي» أو «نظرية التلقي» التي تفحص دور القارئ للأدب فالنصوص الأدبية لا توجد على أرفف الكتب بل هي سيرورات للدلالة لا تتجسد إلا في ممارسة القراءة لكي يحدث الأدب والمؤلف حيوي بقدر حيوية القارئ.

ويتحدث المنظر البولندي [رومان إنجاردن] عن أن القارئ سيجلب إلى العمل الأدبي قناعات مسبقة عن معتقداته وقناعاته. إلا أنه مع تقدم عملية القراءة سوف تتحول هذه التوقعات وتبدأ الحلقة التأويلية في الدوران من الجزء إلى الكل ثم إلي الجزء مرة ثانية في أثناء المجاهدة من أجل بناء معنى متماسك مع النص ويظل الانتقال من منظور إلى منظور حتى يتم تشييد وهم متكامل من خلال تراكم تخمينات تتحرك للأمام والخلف معاً وفي وقت واحد.

أما [فولفجانج إيزر] الذي ينتمي إلى مدرسة كونستانس فيبين في كتابه [فعل القراءة - 1978] أننا لكي نقرأ نحتاج أن نألف التقنيات والأعراف الأدبية التي ينشرها عمل معين ونحتاج إليُ أن نسلك إلى حد ما بزمام شفراته Codes وهي القواعد التي تحكم منهجياً الطرق التي ينتج بها معانيه.

ويقيم المؤلف نظرية التلقي عند إيزر فيصفها بأنها تقوم على أساس إيديولوجيا إنسانية ليبرالية، ولكنها ليبرالية أقل مما تبدو للوهلة الأولى فإن إيزر يكتب: أن القارئ صاحب الالتزامات الإيديولوجية القوية قارئ غير مناسب لأن انفتاحه أمام القوة التحويلية للأعمال الأدبية يكون أقل احتمالاً.

ويشير المؤلف إلى جهد مفكر آخر هو الفرنسي رولان بارت في تصوراته عن القراءة حيث النص يذيب كل معنى متمايز إلى تلاعب حر

بالكلمات، ويسعى إلى فك أنساق الفكر القمعية عن طريق الزلات والهفوات التي لا تنقطع في اللغة، والنص عنده لا يتطلب علم تأويل بقدر ما يتطلب [علم شبق] فالقارئ يقع في أحبولة هذا الرقص الجياش للغة ويجد البهجة في أنسجة الكلمات، ويعرف اللذات الهادفة لربط العناصر النصية ببراعة لتدعيم الذات الموجودة في متعة Jouissance تعد بالنسبة لبارت نعمة قراءة وذروة جنسية.

وينتقد إيجلتون نظريات القراءة بأسلوبه الساخر اللاذع فيتعرض لنظرية بارت المزعجة في نزعته اللذّية مطلقة العنان في عالم يفتقر فيه الآخرون إلى الغذاء وليس فقط إلي الكتب، وإذا كان إيرز يقدم لنا نموذجاً معيارياً منهجياً يكبح جماح الإمكانيات اللامحدودة للغة، فإن بارت يقدم لنا خبرة خاصة لا اجتماعية بل وفوضوية في جوهرها، وربما لا تزيد عن كونها الوجه الآخر لنموذج إيزر فكلا الناقدين يكشف عن نفور ليبرالي من الفكر النسقي وكلاهما يجهل الوضع الحقيقي للقارئ في التاريخ.

قبل أن ينهي إيجلتون فصله السابق وصف البنيوية بأنها مسمار ضخم أعده القرن العشرون لتثبيت العمل الأدبي مرة واحدة وإلى الأبد. وقد مهد المؤلف بهذا الوصف لينتقل إلى الفصل الثالث الذي عنونه بـ[البنيوية والسيمطويقيا] ويبدأ بعدّ البنيوية محاولة للحفاظ على المنحى الشكلي لمدرسة [النقد الجديد] وعلى الاهتمام العنيد بالأدب كموضوع جمالي وليس كممارسة اجتماعية فكانت أول مبادرة في هذا [الإجمال الكلّي] المقتدر لكل الأجناس الأدبية في كتاب نورثروب فراي [تشريح النقد - Anatomy of Ceiticism] عام 1957.

كان فراي يريد أن يلم شمل فوضى النقد فهو في حالة مشتتة ومؤسفة وغير علمية وينبغي أن يرتب بذكاء وأن ينضبط في نسق موضوعي وفق قوانين موضوعية معينة، هذه القوانين هي مختلف الأنماط والنماذج العليا والأساطير والأجناس الأدبية الكبرى.

ويجسد فراي تصوره: فالأعمال الأدبية مصنوعة من أعمال أدبية أخرى، وليست مصنوعة من أي مادة خارجة عن النسق الأدبي ذاته. إن ميزة نظرية فراي إذن هي أنها تحفظ الأدب داخل خصوصيته وتعتبره إعادة تدوير Recyling أيكولوجية مغلقة للنصوص، والبنيوية على عكس [النقد الجديد] تجد في الأدب تاريخاً بديلاً فهي تهدم التاريخ لتجعله مجرد تماثل أو منظومة من التنويعات المتكررة. ولكن لكي يبقى النسق فلابد من إبقائه مغلقاً بشكل قاطع، ولا يمكن السماح لشيء خارج عنه بالتسلل إليه وإلا اختلط نظام فئاته، ويبين فراي كيف أن الأدب مجال محكم الإغلاق ومتجه نحو الداخل، ويحتوي الحياة والواقع في نسق من العلاقات اللفظية، فالأدب ليس طريقة لمعرفة الواقع بل نوعاً من الحلم الطوباوي الجمعي استمر عبر التاريخ، والمؤلفون الأفراد ليسوا سوى وظائف لهذا النسق الكلي.

ويقيم إجيلتون عمل فراي فيراه تأكيداً على الجذر الطوباوي للأدب، يتّسم بخوف عميق من العالم الاجتماعي الراهن، وبنفور من التاريخ ذاته، فهو ينفر من المظاهر الخسيسة للغة المرجعية ويكتشف موطناً روحياً، ويظهر لنا إيجلتون كيف تمزج البنيوية ببراعة بين نزعة جمالية متطرفة وعلموية تصنيفية، فتبقي على الأدب كبديل خيالي للمجتمع الحديث، بينما تجعل النقد محترماً بمقاييس ذلك المجتمع، وبذلك فهي مناقضة للإنسانية باحتقار لأنها تزيح الذات الإنسانية الفردية عن المركز وتمركز كل شيء حول النسق الأدبي الجمعي ذاته، وبمعنى آخر فهي نتاج تصورات شخص إنساني مسيحي ملتزم - فراي رجل دين - لن تتحقق بالنسبة له الدينامية التي تدفع الأدب والحضارة - أي الرغبة - إلا في مملكة الرب، وبذلك يصبح الأدب ملطفاً جوهرياً لإخفاق الإيديولوجية الدينية.

ويشير المؤلف إلى ازدهار البنيوية الأدبية في الستينات كمحاولة لتطبيق مناهج واستبصارات مؤسس علم اللغة البنيوي الحديث [فردينان دي سوسير] على الأدب وعلى ظواهر أخرى. وينقل المؤلف رأي [فريدريك جيمسون] في البنية في أنها محاولة لإعادة التفكير مرة أخرى في كل شيء برمته بعبارات علم اللغة. إنها أحد أعراض حقيقة أن اللغة بمشكلاتها وأوجه غموضها وتضميناتها قد أصبحت نموذجاً وهاجساً للحياة الثقافية في القرن العشرين.

وفي إطار مناقشة البنيوية ينتقل إيجلتون خطوة تالية ليتابع كيف أخذ مصطلح البنيوية في الاندماج بدرجة أو بأخرى مع كلمة [السيميوطيقا] وذلك في إطار عمل مدرسة براغ التي يتزعمها جاكوبسون، والسيميوطيقا أو السيميولوجيا تعني الدراسة المنهجية للعلامات.

وفي كتابه [تحليل النص الشعري - 1972] يرى [لوتمان] النص الشعري كنسق مكون من شرائح، ولا يوجد فيه المعنى إلا سياقياً، تحكمه منظومات من التشابهات والتقابلات. وطبيعة الدال ومنظومات الصوت والإيقاع التي تحددها العلامات على الصفحة فهي التي تحدد المدلول. ويرى لوتمان أن النص الشعري هو [نسق أنساق] أو [علاقة علاقات] فهو أكثر الأشكال التي يمكننا أن نتخيلها تعقيداً للخطاب فالشعر ينشّط جسم الدال ويدفع الكلمة إلى العمل بأقصى ما تستطيع تحت الضغط الشديد للكلمات المحيطة بها.

وبعد أن يشير إيجلتون إلى جهود تودوروف وجينيت وشتراوس وبروب يعود لمحاسبة البنيوية بشدة فيرى أن تشييد البنيوية على انبناء المعنى الإنساني Construcednes فهذا أمر يمثل تقدماً كبيراً فلم يعد المعنى لا خبرة خاصة ولا حادثاً بمشيئة فوقية بل إنه نتاج أنساق مشتركة

معينة للمعاني. ولكن اعتراض إيجلتون يأتي من عده للبنيوية أيضاً شكلاً آخر من أشكال المثالية الفلسفية وبخاصة في نظرتها للواقع على أنه نتاج للغة أساساً هي ببساطة أحدث طبعة للمذهب الكلاسيكي القائل بأن العالم يتأسس بواسطة الوعي الإنساني.

أما الفصل الرابع فعنوانه [ما بعد البنيوية] يصف في بدايته اللغة في زمن تال على أنها أصبحت أقل استقراراً بكثير مما اعتبره البنيويون الكلاسيكيون، فبعد أن كانت اللغة بنية قاطعة التحديد وواضحة التخوم تحتوي على وحدات تماثلية من الدالات والمدلولات فإنها بدأت تأخذ وضعاً تبدو فيه أقرب إلى عشكي عنكبوت لانهائي يجري فيه تبادل ودوران متصلان للعناصر التي لا يكون أي منها قابل للتعريف تماماً ويشتبك فيه كل شيء بكل شيء آخر ويحمل آثاره.

لذلك فإن المزيد من المشكلات ينشأ الآن. ما من شيء يكون حاضراً تماماً في العلاقات. وإنه لوهم بالنسبة لأي واحد أن يكون حاضراً تماماً بالنسبة لشخص آخر لأنه منقسم ومشتت، بل إن أي واحد سيكون هكذا أيضاً بإزاء نفسه ولايزال الإنسان عن العلامات حين ينقب في عقله أو يفتش في روحه، واللغة هي ذات الهواء الذي يتنفسه الإنسان فلا يمكنه أن يمتلك معنى أو خبرة نقية، فكل عنصر مشتبك إلى ما لا نهاية بالعناصر الأخرى، ويظل كل مبدأ قابل للتفكيك على الدوام مما يعرض الثنائيات البنيوية للدمار، فالتعارض الثنائي الأثير لدى البنيوية: الرجل - المرأة لا يصبح له معنى، فستصبح هوية الرجل مشتبكة ومعرضة للخطر في اللحظة التي يريد أن يسعى فيها إلى توكيد وجوده الفريد المستقل، فالمرأة ليست مجرد آخر بمعنى كونها شيئاً بعيداً عن إدراكه، بل إنها آخر وثيق الارتباط به بوصفه صورة ما لا يكونه هو، وبالتالي بوصفه صورة ما لا يكونه هو، وبالتالي شيئاً يذكّره جوهرياً بما يكونه، ومن ثم فإن الرجل

يحتاج إلى هذا الآخر وهو يزدريه وهو مكره على إعطاء هوية إيجابية لما يعتبره لا شيء، ووجوده ذاته ليس متوقفاً بصورة طفيلية على المرأة، وعلى فعل استبعادها وإخضاعها فقط، ولكن كذلك فإن أحد أسباب ضرورة هذا الاستبعاد هو أنها قد لا تكون آخر تماماً في نهاية المطاف. فربما تمثل علامة على شيء داخل الرجل ذاته يحتاج إلى أن يكتبه ويستبعده خارج وجوده. أن ينفيه إلى إقليم غريب بصورة مأمونة خارج حدوده المحددة ذاتها. ربما كان ما بالخارج بالداخل أيضاً على نحو ما، وما هو غريب حميماً أيضاً، ومن ثم فإن الرجل بحاجة إلي أن يحرس الحدود المطلقة بين العالمين باليقظة التي يفعلها لأن هذه الحدود معرضة للانتهاك دائماً، ودائماً ما انتهكت بالفعل. لقد أدرك التفكيكيون أن التعارضات الثنائية التي تميل البنيوية الكلاسيكية إلى أن تعمل بها تمثل طريقة نمطية بالنسبة للإيديولوجيات. فالإيديولوجيات يروق لها أن ترسم حدوداً جامدة بين ما هو مقبول، وما ليس كذلك، بين الذات واللاذات، بين الصدق والكذب، بين المعنى واللامعنى، بين العقل والجنون، بين المحوري والهامشي، بين السطح والعمق.

هذا التفكر الميتازفيزيقي لا يمكن تجنبه ببساطة، فلا يمكننا أن نقذف بأنفسنا إلى ما وراء عادة التفكير الثنائية هذه إلى مجال فوق - ميتافيزيقي Utra-metaphysicel لكننا باستخدام طريقة معينة للعمل على النصوص، سواء أكانت أدبية أم فلسفية قد نبدأ في حل هذه التعارضات قليلاً، في توضيح كيف يكون أحد حدود نقيض ما كامناً خفية داخل الآخر. يحاول التفكيك أن يبين كيف أن التعارضات الثنائية البنيوية لكي تبقي نفسها في مكانها، أحياناً ما تنخدع فتعكس أو تهدم نفسها، أو تحتاج لأن تنفي إلى هوامش النص تفاصيل تافهة معينة يمكن إعادتها وجعلها وبالاً عليها.

ولجاك دريدا عادته النمطية في النقد فهو يمسك بشذرة تبدو هامشية في العمل، أو كلمة أو صورة ثانوية متواترة، أو إشارة عارضة، فيعمل عليها بدأب إلى الحد الذي تهدد فيه بهدم التعارضات التي تحكم النص ككل، وهو يعني أن تفكيك النقد التفكيكي هو إظهار كيف يتأتى للنصوص أن تربك أنساق المنطقة التي تحكمها نفسها، ويبين التفكيك ذلك بالإمساك بنقاط الإعراض أو بالشك Aporia لكي تعارض النصوص نفسها بنفسها وتهدم كافة أركان المنطق القديم.

[التحليل النفسي] هو عنوان الفصل الخامس من الكتاب، ويبدأ فيه بمناقشة فرويد ثم يعرج على جاك لاكان ليعرفنا تصوره عن الحركة المفترض أنها لانهائية من دال إلى آخر بما يعني: الرغبة، فكل رغبة تنبع من نقص تجهد لملئه باستمرار واللغة والإنسانية تعمل بواسطة هذا النقص: غياب الأشياء الواقعية التي تشير إليها العلامات، حقيقة إن الكلمات لا يكون لها معنى إلا بفضل غياب واستبعاد كلمات أخرى. أن ندخل اللغة، فهذا يعني أن نصبح فريسة للرغبة، واللغة كما يلاحظ لاكان هي ما يجرف الوجود ليجعله رغبة. الواقعي هو المجال الذي لا يمكن بلوغه لأنه دائماً أبعد من متناول الدلالة، دائماً خارج النظام الرمزي، إننا منفصلون بوجه عام جسد الأم، فبعد الأزمة الأوديبية لن نعود أبداً قادرين على بلوغ هذا الشيء الثمين، رغم أننا سنقضي حياتنا كلها نتصيده، وعلينا أن نقضي أمرنا بدلاً من ذلك بأشياء بديلة نحاول بها عبثاً أن نسد الفجوة في مركز وجودنا ذاته، إننا نتحرك بين بدائل لبدائل وبين استعارات لاستعارات عاجزين أبداً عن استعادة الهوية الذاتية النقية (ولو متخيلة)، وما من معنى أو موضوع «مفارق» أو رترتسندنتالي) سيشكل أساساً لهذا التوق الذي لا ينتهي، وإذا كان ثمة واقع مفارق فهو مجرد محدد فارغ للاختلاف علامة على ما يفصلنا عن الخيالي ويضعنا داخل النظام الرمزي في مكاننا المقدور سلفاً.

ويتعرض إيجلتون أيضاً للفيلسوفة النسائية [جوليا كريستيفا] حيث يجد عندها نقطة التقاء بين النظرية السياسية، والتحليلية - النفسية وهي متأثرة بدرجة كبيرة بلاكان ولكن هذا التأثر الشديد سيطرح مشكلة بالنسبة لجوليا كريستيفا أو لأية امرأة من عادة الحركة النسائية لأن النظام الطبقي الحديث المُبَنْيَن حول [الدال المفارق] المتمثل في العضو الذكري والذي يسيطر عليه القانون الذي يجسده الأب [عندما يخاف الصبي من فقدان عضوه نتيجة عقاب الأب، وتمتلئ الصبية بخيبة الأمل المفترضة لأنها فقدت عضوها] وبالتالي ما من طريق يمكن بها لداعية حركة نسائية أو نصير لها أن يحتفي بشكل غير نقدي بالنظام الرمزي على حساب الخيالي، بل على النقيض، فإن قمعية العلاقات الاجتماعية والجنسية القائمة لهذا النظام هي بالضبط هدف النقد النسائي ومن ثم فإن جوليا كريستيفا في كتابها [ثورة اللغة الشعرية - 1974] لا تعارض الرمزي بالخيالي بقدر ما تعارضه بما تسميه «السيميوطيقي» وهي تعني به منظومة أو تفاعلاً للقوى التي يمكن أن نتبينها داخل اللغة وتمثل نوعاً من رواسب المرحلة قبل الأوديبية، هذه المنظومة الإيقاعية يمكن النظر إليها على أنها شكل من اللغة، رغم أنها مازالت غير ذات معنى، ولكي تحدث اللغة بوصفه كذلك، فلابد لهذا الفيض المتنافر أن يقطّع قطعاً، ويتمفصل في مصطلحات مستقرة بحيث يتم كبت هذه العملية «السيميوطيقية» عند الدخول في النظام الرمزي، إلا أن الكبت ليس كاملاً: لأنه مازال يمكن تمييز السيميوطيقي كنوع من الضغط النبضي داخل اللغة ذاتها، لكن كذلك في التناقض واللامعنى والانقطاع والصمت والغياب، السيميوطيقي مرتبط باتصال الطفل بجسم الأم، بينما الرمزي يرتبط بقانون الأب ولكن على الرغم من كون السيميوطيقي وثيق الارتباط بالأنوثة فهو ليس بالضرورة قاصراً على النساء وحدهن لأنه ينشأمن الفترة

قبل الأوديبية وهي فترة لا تعرف تميزاً بين الجنسين، فالسيميوطيقي ليس امرأة بالضرورة.

وينقد إيجلتون اتجاهات التحليل النفسي فيبدأ بجاك لاكان معترضاً على فكرة الانزلاق والإخفاء الدائمين للمعنى فلو كانا صحيحين لما أمكننا في الحياة الواعية أن نتحدث بشكل متماسك على الإطلاق. ولو كانت اللغة برمتها ماثلة أمامي حيث أتحدث، فلن يمكنني أن أتلفظ بشيء على الإطلاق. ومن هنا فإن الأنا أو الوعي لا يمكنه أن يعمل إلا عن طريق كبت هذا النشاط المتدفق مثبتاً الكلمات إلى المعاني بصورة مؤقتة، وبين الحين والحين فإن كلمة من اللاوعي لا أريدها تدس نفسها في خطابي، وهذه هي زلّة اللسان أو الهفوة الفرويدية الشهيرة، أما بالنسبة للاكان فإن كل خطابنا - لديه - هو زلة لسان بمعنى من المعاني. وإذا كانت عملية اللغة زلقة وملتبسة كما يوحي بذلك، فلن يمكننا أبداً أن نعني بدقة ما نقول ولن نقول أبداً بدقة ما نعني. ويتصور إيجلتون أن لغة لاكان الملغزة نفسها، لغة اللاوعي القائمة بذاتها يقصد منها الإيحاء بأن أي محاولة لنقل معنى مكتمل لا تشوبه شائبة بالكلام أو بالكتابة هي وهم قبل فرويدي.

وينهي الكاتب دراسته بخاتمة أسماها [النقد السياسي] يؤكد فيها أن النقد الأدبي سياسي وأن نظرية الأدب برمتها سياسية مشيراً إشارة أقل أهمية في نصها الذي كان يمكن أن يستغني عنه إلى هذا الارتباط بالغ الخصوصية بين نظرية الأدب والنظام السياسي. ولأن العيب الأساسي الذي يسقط فيه تيري إيجلتون هم عدم قدرته على إخفاء تحيزه الفكري والتزامه الاجتماعي الماركسي منذ بداية الكتاب حتى نهايته. ليظل هذا التحيز يمارس دور الرقيب اليقظ لكل فكرة يطرحها كما لو كان سيدان إذا أخفاها. من حق الفكر بالطبع أن يتحمس لمواقفه الفكرية والاجتماعية

ولكن حماسة إيجلتون كانت أكثر من اللازم للدرجة التي يمكن أن يطرح فيها مقولات مطلقة بشكل غير قابل للمناقشة أو الحوار أنه يمكن ببساطة أن يتهم نظريات الأدب الجديدة برمتها علي أنها محض هروب من مواجهة الواقع الاجتماعي ومآسيه وللدرجة التي يطرح فيها ببساطة بشجبه لكل نظريات الأدب التي شرحها في كتابه لأنه يعرف نظريات ماركسية أكثر قيمة منها جميعاً ولكنه لم يشر إليها وترك للقارئ إمكانية البحث عنها في ثبت المراجع (!!). ولكن للحق يستحق إيجلتون أن نغفر له شطحاته بسبب هذا الإنجاز الباهر الذي تتبع فيه بدقة ودأب تاريخ النظريات الأدبية منذ الرومانسية حتى اليوم بشكل شديد الفائدة بالنسبة لدارسي الأدب والطلاب ولأن هناك درس مهم في الكتاب أعمق من هذا الاستعراض النقدي الدقيق هو رحابة صدر مفكرنا التي أكدت لنا موضوعيته الشديدة ولم تنل من رحابة الصدر تلك سوى تداخلات التزامه بمنهجه الفكري. على الرغم من حديثه المهم الذي قال فيه [إن أية محاولة لتعريف نظرية الأدب على أساس منهج مميز مقضي عليها بالفشل - ص 234]. وهناك بعض القضايا التي يمكن أن نشير لها حول المنهج وحول أهداف الكتاب أيضاً فالانتقال بين المراحل المختلفة زمانياً وفكرياً وجمالياً لم يكن منتظماً على الرغم من محاولة الإيحاء بذلك فلم تكن الرحلة خاصة بتاريخ انجلترا الأدبي وحده لأن المؤلف انتقل إلى روسيا وبلغاريا وألمانيا والولايات المتحدة وغيرها ولكن بما أن المسألة هكذا فنستطيع أن نقول إن المؤلف قد أغفل مدارس فكرية وجمالية بكاملها كان من الممكن أن تفيد فائدة حاسمة في تأكيد مقولاته.

مسألة أخرى تتعلق بمزجه بين البنيوية وما بعد البنيوية أو بين الحداثة وما بين الحداثة بشكل لا ينتبه إلى أن أصحاب ما بعد البنيوية وغيرهم من التفكيكيين وبعض مفكري علم النفس الأدبي والحركة النسائية يمثلون مرحلة مختلفة نوعياً عن سابقتها كان ينبغي التركيز

عليها بشكل أكثر نصوعاً بدلاً من الهجوم الساخر الذي ينفي قيمة الإنجازات الأخيرة للفكر البشري علي الرغم من كلام المؤلف نفسه عن المواقف التي أدت إلى سقوط المنظورات الفكرية والإيديولوجية الكبرى وخيبة الأمل الفكرية والسياسية التي أوصلتنا إليها المنظورات الحداثية من داخل منطقها وآليات عملها ذاتها، لقد ولد هذا الموقف [نتيجة هزيمة وخيبة أمل سياسية محددة. كانت «البنية الكلية» التي حددتها علي أنها العدو بنية خاصة تاريخياً: هي الدولة المسلحة، القمعية للرأسمالية الاحتكارية المتأخرة، والسياسات التي تظاهرت بأنها تتصدى لهذه الدولة لكنها متواطئة مع حكمها وقبل ظهور ما بعد البنيوية بزمن طويل كانت أجيال من الاشتراكيين تحارب كلا الصنمين - ص 173].

هامش

*) مقدمة في نظرية الأدب - تيري إيجلتون - ترجمة أحمد حسان - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية (11) سبتمبر 1991.

* * *

ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث

عباس عبدالحليم عباس

تتبنى هذه المقالة في أساسها على كتاب الدكتور علوي الهاشمي الأخير: (ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث) الصادر عن مؤسسة اليمامة (مايو 98)، وربما كان هذا الكتاب هو الأول من نوعه الذي يدرس ظاهرة التناص عند شعراء السعودية المعاصرين بهذا الشكل شبه الشمولي، قدّم الدكتور الهاشمي من خلال توطئته وفصوله الأربعة تتبعاً دقيقاً لهذه الظاهرة على صعيدي النظر والإجراء.

قبل الولوج إلى تفاصيل هذه الدراسة التي بلغت نحو أربعمائة صفحة، أود الإشارة إلى التقديم الذي كتبه د. منذر العياشي، وعرضه الجميل لأهم القضايا في تاريخ تحوّل النظرية النقدية من (دائرة النص) والعلاقة بين مكوناته إلى (دائرة النصوص) والتعالق بينها بوجه عام، مبرزاً أهمية هذا التحول، وماهياته الفلسفية من خلال إدراك طاقات النص التوليدية «مما لا نهاية له من النصوص التي يمكن أن تتوالد عنه على سبيل الممكن والمحتمل» وعبر هذا المنطلق حاول د. منذر بحث مسألتين مهمتين هما: النماذج التي تقف وراء إنتاج النص أولاً، ثم دوافع تعالق النص بهذه النماذج ثانياً. وذلك من أجل الوقوف على مفهوم شامل للنص الذي يعد العالم جزءاً منه، وبالتالي تحويل وجهة النظر إلى النص وغاياته عموماً. وكي لا نطيل مع د. منذر العياشي ندخل إلي توطئة الدكتور الهاشمي لنجد توضيحاً مهماً لمفهوم مصطلح (التعالق) وهو «وجود علاقة ما تربط بين نص شعري وسواه سواءً كانت هذه العلاقة جزئية أم كلية، إيجابية أم سلبية» وقد آثر الهاشمي مصطلح التعالق على (التناص) السائد في الدراسات النقدية المعاصرة.

لقد قام الهاشمي بإعادة النظر في المصطلحات القديمة ذات العلاقة (كالمعارضة والأخذ، والسرقة، والاحتذاء...)، وأكد أن منهج الدراسة مؤسّس على القضية الفنية للتعالق لا على البعد الأخلاقي المتمثل بالسرقات الأدبية، الأمر الذي يبرر عدم الاهتمام بالكشف عن الصلة بين نص ونص، بل يدفع إلى «اكتشاف الرؤية الإبداعية التي أضافها النص الجديد إلى النص السابق».

في الفصل الأول، تناول الدكتور علوي تعالق قصيدة (صدى مرجان) لمحمد النفيعي:

مرجان...

ليل كالمارد... مليء هموماً

أقدام... كالأخفاف

وجبين يمطر وبلا بريق...

مع قصيدة (مرجان) لسعد الحميدين:

مَرجانُ.....

وجه محترق كالحرّة بلهيب الشمسْ

مَرجانُ.....

يقرؤني في التاريخ الماضي....

بالقطعة والحرف.

بالكسرة والضمة..

أحياناً بالفتح...

وحيناً بالحذف.

وقد أوضح أن هذه العلاقة، عموماً، تمثل واحدة من أهم الظواهر التي تشي بالتطور الفني في شعر المملكة المعاصر، ودلل على ذلك من خلال رصد الاستراتيجية التعالقية أو (التناصية) بين الشاعرين، بحيث أظهر لنا كيف شارك النفيعي الحميدين في تجربته الواقعية الحية، فكانت هذه (المشاركة الروحية) أولى مبررات التعالق بين النصوص في شعر الدكتور علوي، هذا التعالق التي تمثلت مظاهره العملية في تكرار استخدام اسم (مرجان) وتعدد مستويات ذلك التكرار، بطرق فنية اختلفت لدى كل من الشاعرين السابقين من حيث أبعادها الدلالية والبُنى الإيقاعية في كلا النصين.

وفي الفصل الثاني يعالج الباحث نوعاً آخر من العلاقة التناصية من حيث الإيقاع الثقافي والبنائي بين نصين للشاعر اليمني (أحمد العواضي) صاحب نص: (إن جُثّتْ الحركات) الذي يقول فيه:

إن جُثّت الحركات لا مُستفعلن يجدي، ولا بلد يحبك يا

فتى، هذا رعام الشعر أوّله معلقةٌ وآخره أقل من الهباء، خسرت سيفك مرتين.

والشاعرة السعودية (لطيفة قاري) في نصّها: (إن جُنّت الأحلام) ومطلعه:

وقف الفتى أو لم يقف.... سياق في زمن الضلالة والهباء

هذي مناديلي أوزّعها كل الجهات فلا تعود كما يعود

لعشّه سرب الحمام. وقف الفتى متأملاً سرب الدخان.

وفي دراسته العميقة لمستويات التناص، أو التعالق النصي، كما يسمّيه يقدم لنا أبرز المجالات الموضوعية، والرمزية والإيقاعية في النصين ليصل إلى نمط خاص من الأهمية اكتسبه نص لطيف قاري في هذه الأطر، فضلاً عن كونها صاحبته الفضل في لفت انتباه عدد كبير من القراء

والنقاد، ويعترف الدكتور علوي بأنه واحد منهم، إلى أهمية هذا الشاعر اليمني المبدع (أحمد العواضي).

ويرى الهاشمي أن تجاهل لطيفة للإشارة إلى تلك القصيدة، وما أثاره ذلك من مجادلات في الساحة الثقافية السعودية، كان مضاعفة لتلك الأهمية تحمد الشاعرة عليها في كل الأحوال.

وينتقل بنا الفصل الثالث إلى واحد من أبرز الأعلام في عالمي الشعر والأدب في المملكة العربية السعودية، ألا وهو الدكتور غازي القصيبي، الذي كتب نصاً جميلاً بعنوان (صدى الأطلال) الذي يبدؤه بقوله:

كان يوم العيد لقيانا.. عاد يوم العيد... يا عيدي الخجولْ
كيف مرّ العام... يا فرحته؟ كيف فر العام كالطير العجول؟
كلّ ما أخشاه أني راحلُ عن أمان بين عينيك تجولْ
فإذا غبت... فقولي... إنه قال في عينيك أحلى ما يقول

ويتناص فيه مع نص (الأطلال) المعروف للشاعر المبدع (إبراهيم ناجي) وذلك عبر حالة من التقمص الروحي المبني على خلفيات غائبة من التعالق بين الشاعرين، وقد تمظهر هذا التعالق في دراما الإحساس بالزمن، وهي قضية تحتاج رؤية نقدية عميقة من ناقد خبير بتقنيات النص الشعري، وكذلك، من خلال المظاهر الفنية لقانون التضاد ومنهجياته، ثم في العلاقة الداخلية بين موضوعتي (المرأة) و(المرآة) وتداعياتهما السياقية والدلالية في نفس الشاعر (غازي القصيبي) الذي كشف بحث الدكتور علوي، في النهاية، إنه كان صريحاً ومباشراً في عرض ثنائياته التقابلية ضمن قانون التضاد، فالشاعر متوازن الشعور والتفكير، غير مضطرب الحال حين يحب المرأة أو تحبه، لذلك فهو لا يلجأ إلى التصوير

الفني الذي يلف به مشاعره الواضحة المتزنة، ولا إلى الأوزان وأنساقها المتغيرة في إطار الوزن الواحد... وهو ما لا نجده عند ناجي - كما يرى الباحث - فناجي على العكس من غازي القصيبي ينطلق في تجربته مع المرأة/ الحبيبة من غريزة حسية لا يمنعها مانع من التحقق والإشباع، كما لا تمنع الشاعر من التسامي بعواطفه تجاه المرأة الحبيبة في محاولة دائبة منه للحفاظ على صورتها الرومانسية النقية لديه، ولذلك نرى ناجي، في الأطلال ممزقاً بين قطبي الجسد والروح كما يتضح من الدراسة التحليلية للأبيات.

ويمضي الدكتور الهاشمي في لعبته قدماً، بل ويطور استراتيجية عمله ومقارباته من مستوى العلاقة بين نص وآخر إلى بحث التعالق بين نص شعري ما ونصوص التراث الشعري العربي عموماً، الأمر الذي قاد الباحث إلى اكتناه علاقات تناصية كثيرة ذات أبعاد فنية جمالية ربطت بين عدد من شعراء المملكة بشعرائنا العرب القدماء... ومن ذلك قصيدة الشاعر السعودي (محمد العلي) المعنون بـ (غارة الفجر) المهداة إلي الفيلسوف (الكندي) في عيده الألفي، والتي منها قوله:

ذكراك أودية غنّاء ليس لنا — منا سوى أن يجيد الوصف غرّيد
حالت مفاخرنا الجلّى فعدتنا — رؤى وأسيافنا الغرقى أناشيد
(عيد بأية حال عدت يا عيد — بما مضى أم لأمر فيك تجديد)

وفي نماذج أخرى من شعره «لم تخرج تجربة محمد العلي من قصيدة هذا التعالق الإيقاعي المنقاد للقصيدة التراثية بميسمها الوزني وبسماتها الإيقاعية والبلاغية البارزة، إلا بعد أن تم تحريرها من قيود وحدة البيت الوزنية وإطلاقها من فضاءات موسيقى التفيلية.. مما فتح الطريق أمامه لتوظيف أسماء الشعراء العرب وأقوالهم وحكاياتهم التاريخية في

تناصات رمزية تتسم بالشفافية، وكأنه بذلك كان يتحسس جذوره المرجعية التي ولدت تجربته الشعرية وشكلت مكوناته الوجدانية والفنية.

وفي سياق الحديث عن أنواع التعالق النصي يشير الدكتور علوي إلى نوع الإشارات العابرة التي تكشف عن مرجعيات الشاعر التراثية ومعرفته بالتراث الشعري دون أن تشتبك أو تتعالق معه تعالقاً نصياً جوانياً من شأنه أن يغرس الإشارة اسماً أو نصاً، في تربة القصيدة أو بنيتها العميقة، لكي تكون بذرة للظاهرة الفنية التي نحن بصدد مقاربتها... ويرى الدكتور الهاشمي أن مثل هذه الإشارات التقليدية لا تدخل ضمن إطار الدراسة التناصية.

وربما كانت نصوص الشاعرين (سعد الحميدين وأحمد الصالح) من نوع آخر، في سياق التعالق النصي، الذي تجاوزا به ما ذكر آنفاً، وقد تمثلت ملامح هذا التجاوز في أسلوب التعامل مع الشاعر المستدعى من التراث، ونصه الموظف في القصيدة الجديدة. ونظراً لأهمية الشاعرين كليهما (الحميدين/ الصالح) يبحث الناقد الهاشمي قضية التعالق لدى الأول في مجموعته (رسوم على الحائط) التي تتعالق وتشتبك مع تراثنا الشعري والتاريخي والديني، لتصبح القصيدة عنده نافورة من التناصات التي يصعب حصرها وتحديد عددها، ويمثل لذلك بعدة نماذج من شعر الحميدين، منها قصيدة (الألحان تموت معلنة) وفيها يقول:

قلبي يدق... يدق...

لكن الجدار...

يمتد قدامي كشمشون الأزل...

«أقعد فديتك»

حرّك المجداف

«قد... لا يسلم الشرف الرفيع.

لما أزل أجثو أحملق في الجدار

كفاي تمتزجان بالطين الصقيع

ففي مثل هذه التناصات تتطور فيها التقنية الشعرية. بالإضافة إلى تفكيك البيت الشعري القديم، وتغيير نظامه، إلى التشكيل والدمج بين عدد من التناصات الشعرية وتكثيفها في حيز تصوري واحد، وهو ما بلغ الذروة عند سعد في قصيدة (ابتعد عنها... ودعني) التي تزدحم بعدد غير قليل من التناصات الشعرية وغير الشعرية، ليدلل الناقد الأستاذ علوي على المضامين السياسية الرافضة في القصيدة.

أما الصالح، فقد خطا خطوات أوسع في مجال التناص مع موروثنا الشعري منطلقاً من قاعدة شعرية مكثفة اتسمت بها تجربته الشعرية منذ بواكيرها، تلك التجربة التي احتشدت احتشاداً واضحاً بمعطيات التراث ورموزه التاريخية والشعرية، وهو الأمر الذي لفت أنظار بعض النقاد المعاصرين كمحمد صالح الشنطي وغيرهم ممن كادوا يسيئون الظن بهذا الاحتشاد بحجة تبديد الوهج العاطفي والدفق الوجداني. بينما أدرك الدكتور سعد البازعي أن تعالقات الشاعر أحمد الصالح وقيمتها الفنية ناجمة عن هذه التداخلات التي اتسم بها شعر الصالح. ومن النماذج الناجحة لهذا الحشد والتداخل التي يسوقها الهاشمي للشاعر قصيدته التي يقول فيها:

يا حذام...!!

ضاجعوا «قطر الندى»

في القدس

قرؤوا «....»

في الجامع جهراً

رقصوا في قبة الصخرة ...

مارسوا ... فيها

سلبوا «كافور»..

حُفي - طيّب الذكر - «حُنين».

والقصيدة الأهم في نظر الباحث هي: «الشنفرى يدخل القرية ليلاً» التي اشتبك عبرها مع شعر الشنفرى مراعياً السمات الفنية التي تميز بها هذا الشاعر الصحراوي خاصة في خشونة تعابيره وصوره، يقول الصالح:

سيد عملّس

لا تلمني - صاحبي -

شُوهٌ مُهَرّتة الوجوه

ولي بهم أهل

ولي بيت وليل.

ويوضح الناقد أن الصالح والشنفرى كانا شريكين في كتابة القصيدة وهي كتابة تقوم على التداخل بين (الكتابة والقراءة) حتى يتحقق مفهوم التناص مع التراث بحقوله التاريخية والفنية والفكرية... بصرف النظر عن توافق الشاعر الحديث مع القديم في رؤيته تجاه الوطن، والمرأة، والانتماء، أو انقلاب الشاعر الحديث على منطلق سلفه القديم.

وفي حقيقة الأمر فقد طالت وقفة الباحث عند شعر الصالح وتناصاته وكانت مقارباته في غاية العمق والدقة، ويقول إن الذي فرض هذا الطول: ضرورة منهجية وموضوعية، تتعلق بعمارة الفن الشعري عند

الصالح التي تدل على التزامه الواضح والصريح بمرجعيات التناص مع التراث الشعري على نحو خاص.

والنموذج الرابع لتناص الشعر السعودي المعاصر مع التراث الشعري مثّلته نصوص الشاعر (علي الدميني) الذي اتكأ على شخصية طرفة بن العبد في قصيدة بعنوان (الخبت):

يا ابن العبد ألق إليه أدوية

سأنسق الأورام

أستل الجراح من التفرّد والزهادة

وأضم هودج خولة القاسي،

أزين وحشة الممشى

بعقد أو قلادة.

وعلى شخصيات أخرى في غير ذلك من النصوص، استطاع الدميني عبرها تقمّص تجارب الشعراء القدماء عن طريق التقابل أو المفارقة، متابعاً زملاءه الشعراء السعوديين في تأسيس علاقة تناصية جديرة بالبحث والاهتمام ولاسيما بحث العلاقة الفنية مع تراثنا الشعري بشكل عام. ويعد محمد عبيد الحربي، أيضاً، حلقة من هذه الحلقات المتابعة، بالرغم من أنها واقعة في إطار (قصيدة النثر) التي يقر الباحث بمشروعية وجودها كجنس أدبي شديد الحداثة، ويتخذ من قصيدة (اللوحة السابعة) نموذجاً لذلك:

عبرتُ بقومي البحر أنزف ماءَه

...............)

قالها والرمضاء سياجه

قالها واستراح،

ونحن نركض من رمضاء لرمضاء

نقيم بلاداً على أقدامها

ونخبّ للأخرى كي لا نتيتّم.

وهو نص يحمل رؤيا الشاعر الجاهلي التي تتماهى مع فضاء الرؤية المعاصرة في وحدة عضوية لتتولد ملامح جديدة للتناص الشعري مع شعر التراث أساسها التشابك الخلاق بين مستوى التضمن النصي ومستوى التوظيف الفني لمحتوى النص، وثمة نصوص أخرى تستحق البحث يعد الدكتور علوي بمقاربتها في فرصة أخرى. لينتقل إلى شعر (محمد جبر الحربي) الذي لم يعط التناص شكلاً واحداً ملحوظاً، بل ويتعمد إخفاء تناصاته مع شعر التراث تاركاً في القصيدة مفتاحاً ولو صغيراً يمكن - من خلاله - الاهتداء إلى ذلك التناص الموظف... ويسمّي الأستاذ علوي هذا النمط (بالتعالق الخفي) الذي استفاده الحربي من الشاعر (محمد الثبيتي) الأمر الذي يفرض على الباحث الدخول في مقاربة موازنة بين الشاعرين يثبت من خلالها أن توظيف شخصية عنترة باعتباره قناعاً رمزياً عند الحربي مختلف عنه عند الثبيتي. بحيث يستخدم الحربي المرايا المتعاكسة لا القناع وذلك عبر مرايا التاريخ والواقع:

يا عيد بي جوع وطرفي لم ينم

لا السيف سيفي في الغبار

ولا القدم

فعلام يحتاطون من لوني

ويرعبهم لساني

وأنا السنين تمر لم أبرح مكاني

وأنا القصيدة لم تتم.

وآخر وقفة مع مظهر التناص الشعري التراثي خصصها الباحث الدكتور)(لإبراهيم الوافي) الذي اتسم شعره بكثافة في مظهر التناص مع شعر التراث وشعرائه على المستويين (النصي/ التاريخي) بتركيز خاص على (المكوت عنه في تراثنا الشعري) ومحاولة إعادته إلى مجرى الكلام، ويسهب الدكتور علوي في متابعة مظاهر التناص عند الوافي مع أبي نواس، وامرئ القيس، وطرفة، والإيادي.. إلخ، ويمكن أن نلخص موقف الناقد من ذلك كله بأنه التعالق وسم شعر الشاعر بسمات شعرية تفصح عن احتدام الجدل بين النصوص ساهم في خلق لغة جديدة ودلالات لم يكن لها أن توجد لولا ذلك التعالق، واكتفى بهذا النموذج من شعر الوافي الذي تعامل معه الدكتور علوي.

يا سوف يأتي الغيب... تحمله البروق المشعلات الأفق

يهز من الرجاء!

دعني أقايضك التجلد... استمع للموج مبحوحاً

إذا ذاع الحداء

كان فينا الصدر... خان الصدر

فينا الموت... غاض الموت

فينا القبر

ساخ به الإباء!!

ويختم الناقد بالقول: إن التناص مع شعر أبي فراس الحمداني في

قصيدة الوافي السابقة قد أدى وظيفة متميزة أساسها التدرج من وضوح صوت الحمداني في أول القصيدة حتى تبدد في آخرها.

وفي نهاية هذه المقاربات النصية لظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث، استطاع الأستاذ الهاشمي أن يجلو ملامح قضية نقدية ساخنة مازالت تتناولها أقلام الباحثين والنقاد المعاصرين، ونجح الهاشمي في الجمع بين أطراف النظرية والممارسة فيما يتعلق بموضوعه، بالإضافة إلى تعريف القراء والمهتمين بمستويات راقية وخلاقة مما وصل إليه الشعر السعودي الحديث.

وقد كان لالتفاتات الدكتور علوي جمالية خاصة، ودعوة خفية للمهتمين بالأدب السعودي لدراسة مظاهر وسمات أسلوبية كثيرة يمكن أن تشكل بذوراً لدراسات وأبحاث نقدية مستقبلية.



النقد الجديد
في فرنسا

عبدالجليل غزالة

يتعرض سيرج دو بروفسكي في كتابه القيم (لماذا النقد الجديد. النقد والموضوعية) إلى عدة قضايا ذات علاقة وشيجة بالنقد المعاصر.

يدرس في القسم الأول الخصومة بين القدماء والمحدثين، فيحلل قضية الخلاف القائم بين رايمون بيكار ورولان بارث، ثم يتعرض لمالهيرب (MALHERB). كما يدرس علاقة النقد بالأدب.

يتطرق القسم الثاني من الكتاب إلى قضايا النقد الحديث ، حيث يعالج المؤلف موضوع وحدة الإنتاج الفني ، ثم قضية النقد باعتباره علماً للظواهر...

أما القسم الثالث فيطرح فيه دو بروفسكي علاقة النقد بالعلوم الإنسانية. يتساءل المؤلف في البداية عن حقيقة وصلاحية العمل المنتج، ثم يطرح الاختلافات حول الموضوع المعروض للدراسة وأبعاده ضمن التحليل النفسي. وفي نهاية هذا القسم يتطرق إلى الجوانب الاجتماعية للموضوع.

يعالج القسم الرابع علاقة النقد بالفلسفة، حيث يتعرض الكاتب فيه إلى قضايا تتجاوز حدود العلوم الإنسانية. كما يناقش مصير النقد الذي يرتبط بصورة حتمية بالفلسفة.

في نهاية هذا القسم نضع أيدينا على قضايا النقد الحديث، فهو يضم تحليلاً نفسياً من خلال المواضيع الآتية:

1 - كوجيطو المؤلف.

2 - حياته.

3 - عمله.

4 - كوجيطو النقد.

5 - تعريفه.

يحلل المؤلف في بداية الكتاب الخصومة النقدية التي قامت بين رايمون بيكار ورولان بارث، فيتعرض إلى كل جوانبها الإيجابية والسلبية داخل الميدان النقدي بفرنسا. والحقيقة أن بداية العاصفة قد لاحت في الأفق عندما نشر بيكار مقالة نقدية عنوانها (نقد جديد أم تدجيل جديد؟). استهلها بسؤال غريب هو: قل من تحب؟. أقول لك من أنت. الأمر الذي سبب انقسام الناس إلى أخيار وأشرار. وهذا ما اصطلح على تسميته بـ «خصومة النقد الجديد» التي تحولت سريعاً إلى خصومة بين القدماء والمحدثين .

هاجم بيكار بارث باسم الجامعة الفرنسية ، على أعمدة جريدة «لو موند» الصادرة بتاريخ 14مارس 1964.

أذكت المقالة المذكورة نيران الحرب بين الطرفين. كما أن الجرائد الفرنسية قد ساهمت في بلورة هذا الاتجاه النقدي الجديد بجر الحبل كل مرة لصالح طرف معين، حيث كانت تنشر أسبوعياً لقاءات تتعلق بهذه الخصومة.

لقد أصبح المجتمع الغربي يواجه ظاهرة ثقافية جديدة على جانب كبير من الأهمية، إذ أفرزت الخصومات الجوفاء التي برزت في البداية أبعاداً إيديولوجية واجتماعية صافية الأديم.

إن قلق وعدم استقرار أحوال هذا العصر الذي يناقض العصور القديمة هما اللذان أنتجا اختصاصاً جديداً حاول فهم ماهية الأدب.

والغريب في الأمر عند دو بروفسكي هو إقراره بأن أحد الطرفين في الخصومة ينفي الآخر. يؤدي هذا الرأي إلى غياب «النقد الجامعي» أو «النقد الجديد» عن ساحة الصراع الأدبي. إن هذا النفي يجعلنا لا ندرك دور الجامعة لشذوذها عن القاعدة العامة، إذ كيف يعقل ألا تملك هذه البنية الإيديولوجية الفوقية توجهاً يسيطر بوضوح داخل مجتمع يكون مُبنيناً بصلابة؟.

تعد الحرب النقدية التي قامت بين المحدثين حرباً أهلية، إذ اعتبر رولان بارث في بداية النقد المروج لأسلوب مزعج صاخب، أثار حفيظة أرباب «النقد الجامعي». علاوة على تحديده جوانب الإزعاج والدعابة الشخصية والإحيائية في «الأسلوب». لقد كان هدفه محدداً عندما درس المسرح في أعمال راسين، حيث طبق المنهج «البنيوي» الذي كان يسمح بقراءة جديدة ساعتئذ.

يساعد أي تحليل مهما كان نوعه بإبداء وجهة نظر معينة وإنتاج لغة خاصة، وهذا هو التصور الساذج في النقد القديم، لأنه كان يدعي السيطرة على تاريخ الأدب بشكل مطلق، يرفض رايمون بيكار صلاحية التأويلات التي يقدمها بارث، نظراً لأنها تختزل الموضوع ولا تتسم بالوضوح النفسي. تبقى صلاحية الآراء النقدية عند كل من بارث وبيكار موضوعاً قابلاً للنقاش، ولكن رغم كل ذلك فإن النقد الجديد يظهر مجدياً بالنسبة للجميع.

يحتاج النقد إلى نظرية معرفة مضبوطة ومفاهيم خاصة دقيقة، لأنه حقل اختصاص متميز، أما البحث الموسوعي فإنه يبقى خارج الدائرة، رغم محاولاته النفاذ إلى أعماق وخبايا الإنتاج الأدبي، قصد جس نبضه وقياسه عن طريق معايير وتقنيات منفردة، لكي يعرف أصوله ومؤثراته. إنه لا يحيط علماً بظروف الإنتاج الخاصة.

يتفادى الباحث المتواضع الصبور عثرات البحث ويتحدى موانعه، فيسبر أغوار «متطلبات بنية الجنس الأدبي». لا يعترف أهل النقد الجديد بخصوصية الأدب ، حيث يرفضون رفعته. إنهم يريدون اتباع البنيوية والدفاع عنها مهما كلف الأمر. وهم بهذا يحطمون - ويجهلون معاً - البنى النفسية والاجتماعية والميتافيزيقية. والغريب في الأمر أنهم حينما يهتمون بـ «ما تحت» الإنتاج الأدبي في نقدهم يضاهون رجلاً يعشق النساء كثيراً، ولكنه عندما يشعر بضلاله يشرع في مراقبتهن بواسطة أشعة x.

إن الدلالات المتنوعة المرتبطة ببعضها داخل العمل الأدبي هي التي تنتج ما سماه ر - بيكار «البنى الأدبية». يصعب تحقيق هذه «الدلالات التفاؤلية»، رغم تجذر تقاليدها الأصيلة، إذ تتجاوز أبعاد اللغة حدود «ما يقوله» الإنتاج الأدبي وهكذا تدخل الكتابة ضمن هذا التصور عالماً «متعدد المعاني»، لا نستطيع ضبطه والتحكم فيه، يرى سيرج دو بروفسكي أن أصحاب النقد الجديد يتفقون على ثلاثة مسلمات جوهرية هي:

1 - الوحدة.

2 - الشمولية.

3 - التجانس.

ولكنه لا يفصِّل القول فيها جيداً، مع العلم أن أغلب هذه المسلمات قد ورد ذكرها ضمن شروط نظرية المعرفة المساهمة في قيام إطار ألسني. تمثل المفاهيم الثلاثة المذكورة عملة مشتركة يتعامل بها كل أهل النقد الجديد.

يرى بعضهم أن هذا الميدان يجسد «نقد الدلالات»، ولكنه في

الحقيقة «نقد للمعنى» أما بيكار فيمنحه صفة «النقد الشمولي»، الذي يرتبط بالمجموعات والفئات الكبرى وليس بالتفاصيل.

يحصر لوسيان غولدمان في كتابه (... الخفي) ص 22 مهمة النقد في بلورة «طبيعة اللغة التي تكون متجانسة وشاملة».

يستعمل معجم النقد الجديد عدة مفاهيم خاصة، تشكل الكلمات - المفتاح عند القيام بمعالجة عمل أدبي معين، من بين هذه المفاهيم:

1 - التوارد.

2 - الطابع التركيبي.

3 - الهيمنة المركزية.

لقد تولدت المفاهيم المذكورة عن طريق البحث التجريبي.

يربط سبتزر تطور العصر بالعمل النقدي، فهو يرى أن العصر يتطور عندما يدرس النقد قمة إنتاج أدبي بمرونة، دون أن يكون مجبراً على ربط الجزء بالكل. أما الفيلسوف «تين» فإنه أعطى النقد تعريفاً آخر وهو: «عرض مشاهد تخص الضروريات الأساسية التي تربط الخيوط المتعددة ، المتنوعة لكل كائن إنساني».

يسعى النقد المعاصر إذن إلى الاشتغال في إطار تجانس تام. إنه يريد أن يحدد بالدرجة الأولى بعض البنى داخل النص المدروس؛ أي الاتفاق والتمفصل الداخلي، لأن الجزء لا يفهم إلا من خلال الكل المرصوص.

ينطلق كل عمل نقدي من نسق مرجعي، وهو ما سماه بارث أثناء خصومته مع بيكار «الرهان المحتوم»، حتى لا يتيه الناقد أو يغرق، أو يعتد «بثقته باللغة» و«بالتجانس النفسي». إن هذا الأمر قد يدل على «الشك وعدم التجانس»، لأن اللغة ليست «حيادية أو بريئة».

لقد شهد النقد الجامعي تراجعاً واضحاً في الآونة الأخيرة، نتيجة لجنحة فاضحة عرفت «بالذاتية»، علماً بأنه كان يعتقد استلهام أفكار أفلاطون والحقائق الموضوعية. وهكذا أصبح الناقد حائراً فاقد الثقة بنفسه، حين صارت تشير إليه والأصابع وكأنه اقترف عملاً تبجحياً. إن ذاتية الناقد هي التي تحطم كل موضوعية داخل النقد.

يمكن للناقد أن يعالج نصاً معيناً من وجهة نظر تاريخية، اجتماعية، نفسية أو جمالية خالصة. إذ إن كل وجهة نظر تحاول إعادة بناء وحدة الإنتاج، كما أنها تستدعي سياقاً جديداً. قد تتقاطع الحدود مبدعة قوانين مستحدثة تخص التجانس داخل الإنتاج كما يرى ج. سطاروبنسكي. يحاول النقد البنيوي إبراز عدد من الشبكات المضمرة داخل الإنتاج: شبكات عاطفية، تخيلية رمزية إيديولوجية...

إذا كان النقد الجديد يحدد بصورة أساسية من خلال البحث عن «التجانس» فإن هذا الاخير يجب أن يتغير تبعاً لنوع الدلالة المختارة.

لكي يرصد هذا النقد الإنتاج الأدبي باعتباره وحدة شاملة ومتجانسة فإنه يحاول حسب قول سارتر «تفتيت الشمولية الجاهزة».

يحدد دوبروفسكي موضوع النقد الجديد بأنه «ليس دراسة العالم أو الآخر، ولكنه إنتاج تأويلي لخطاب حول خطاب إبداعي؛ أي إنجاز لغة ثانية أو لغة واصفة (كما يقول أهل المنطق)، تتحكم في اللغة الأولى (أو اللغة - الموضوع).

تتعارض الحقائق أحياناً داخل اللغة النقدية (في بعدها الجمالي، الاجتماعي، الميتافيزيقي، النفسي).

يحاول النقد الجديد، أثناء ضبطه لموضوعه، البحث عن الملاءمة التي تسمح بتحقيق طبيعة كل لغة متجانسة وشاملة. لكن المؤلف لا يجسد هذه

القضية بواسطة نصوص متعددة، إذ يصدر أحكاماً جاهزةً لا تصمد أمام التمحيص العلمي.

يهتم النقد الجديد بدراسة حقيقة وصلاحية الإنتاج الأدبي، مما يجعلنا نكتشف مفهوم الحقيقة.

لقد حاول بارث في دراسته لراسين الانتقال من النقد البنيوي إلى «النقد الدلالي»؛ أي «نقد المعنى».

والحقيقة أن اللغة ليست متجانسة - كما حاول أن يوهمنا دوبروفسكي - لأنها تتسم بالتعدد. ولكن يجب عليها أن تنحو منحى جدلياً متجانساً، يؤدي إلى فك الرموز، والبنى. تقوم اللغة النقدية الواصفة «بتغطية» العمل الأدبي وليس باكتشافه، إذ إن عملاً من هذا القبيل لن يجعلها تتسم بموضوع محدد، ولكنها تصبح مجرد تناقضات. يحاول «النقد الدلالي» عند إنشاء قوانينه ومستلزماته الخاصة تخطي الدالّ بواسطة المدلول... حينما يتعرض النقد لإنتاج أدبي فإنه يتجاوز المفاهيم المعروفة ليتطرق إلى قضية الوعي داخل الإنتاج، مقصياً المضمر/ المعلن. إنه يدرس شبكة الدلالات اللامتناهية، التي تكون الموضوع المادي المرتكز على النص المكتوب.

يرى سيرج دو بروفسكي أن العملية النقدية تمر عبر عدة مراحل:

1 - وصف الظواهر: يقوم الناقد بربط أجزاء الموضوع وبنائه بإحكام؛ أي إبراز مختلف البنى المكونة للعمل التي تلوح على شكل نتاج لتقنيات تعبيرية تطبق على معدات معينة.

2 - تحديد الموضوع؛ أي «رؤية العالم» من خلال تطوره، حيث يبلور الموضوع ضمن منظور التحليل النفسي (فرويد، رانك، بريل، جونز، بودوان، موريس، بونابرت، لافورغ...)، الذي يبني نسقاً عيادياً صِرفاً.

3 - البلورة الاجتماعية للموضوع.

لا تعد المراحل التي ذكرها دوبروفسكي شاملة وضرورية. فكل عمل نقدي يواجه إشكالاً منهجياً جوهرياً عندما يروم استخراج وحدة وتجانس الإنتاجات الفنية؛ إنه إشكال التقطيع والتشطير لهذه الإنتاجات، بغية الوصول إلى «شمولية دالة».

يخلط النقد الماركسي بين أحكام القيمة وأحكام الواقع التي يضمها البعد الجمالي والأدبي.

ينزلق النقد الجديد بشكل موضوعي من ميدان إلى آخر. إنه ينفي عند لوسيان غولدمان، الذي يوظف البنيوية التكوينية، المجال الوجودي؛ أي الفرد واعتقال الأنا.

هنا تظهر بعض الأسئلة الملحة لتفرض نفسها، وهي: لِماذا نبحث بصورة شيطانية عن الفلسفة؟. هل يمكن ممارسة النقد الأدبي بعيداً عن الميتافيزيقا؟. هل من الضروري وجود الفلسفة لكي يسير التأمل في النقد الأدبي داخل نهج قويم؟.

والملاحظ أن النقد يلتحم في لحظة معينة بالميتافيزيقا...

من المحتمل أن يكون الأدب هو أغنى وأطول خطاب يوجهه العقل البشري إلى نفسه، أما فن النقد فهو محاولة استنطاق هذا الخطاب... تتجلى علاقة النقد بالفلسفة من خلال تعريفه على أنه: تأمل رصين يرتبط بالأدب ويرتكز على الفلسفة قصد تغييرها.

يرى دوبروفسكي أن نقداً من هذا القبيل يعد عديم القيمة... إن قانون نظرية المعرفة الذي يضبط الأدب يضارع القانون الذي يسود مجال النقد. لكن الأدب يحدد من خلال تعدد الدلالات التي تضمرها الوحدة التعبيرية. أما النقد فإنه لا يرقى إلى هذه الوحدة مهما كان المنهج موضوعياً.

يتسم قول دوبروفسكي هذا بالتناقض والمفارقة الغريبة، إنه أسهب سابقاً في التحليل والتركيز على وحدة وتجانس العمل النقدي، القائم على تلاحم الإنتاج الأدبي.

إن كوجيطو المؤلف يتجلى على المستوى المعيش. يمكن العمل انطلاقاً من هذه البنى الثقافية المنتمية إلى الفلسفات الكبرى (من خلال اتجاه التحليل النفسي في الميدان النقدي) حينما يتوقف طرح الأسئلة المتعلقة بالإنتاج الأدبي فإن النقد وضع المسألة في دائرة الشك؛ أي أنه يستبدل السؤال «ما هي دلالات الإنتاج الأدبي؟» بسؤال آخر هو «ماذا يعني هذا الإنتاج؟».

يتلاشى الإنتاج الأدبي كموضوع ، لأن هذا الأخير ليس شيئاً في حد ذاته، ولكنه «طريقة خاصة لتجلي الآخر». كما أن بناه لا تشكل كلاً متكاملاً لبلورة تعبير «وعي بنائي» لا ينحصر في مستواه الثقافي. فالتجانس الأصلي يوجد على المستوى العاطفي، أما التواصل الجمالي فيقع على المستوى المعيش. إن النسق والتفسير والاستنباط تشكل مفاهيم غير أساسية. كما أن التوافق قد يشرح - ويخفي ايضاً - علاقة معينة تربط الكائن بالآخر والعالم إذ هناك سبب قوي هو الذي يشكل الإبداعات الأدبية، مما يجعل «رؤية العالم» تحمل الإنتاج الفني من هذه الضفة إلى الضفة الأخرى.

لا ترتبط الرؤية المذكورة بالحس النقدي الذي يمكن بلورته في صياغة محددة، إذ يبرز الكاتب أن «التوافق» تام بين شخصه وإنتاجه. إنه مجهود جبار يجعل الإنسان يسعى إلى قول ما تعنيه الظروف بالنسبة له. لا يعني القول هذا التصريح، كما أنه لا يرمي إلى ترويج أفكار يستخلصها الناقد فيما بعد قصد تصنيفها.

يحمل المضمون الإيديولوجي دائماً على عاتقه علاقاته الأكثر عمقاً

التي يقيمها مع «الكائن، الآخر، العالم». إذا كانت اللغة تتوخى دائماً قول ما يفوق طاقتها وإذا كان ما يقوله المؤلف يهدف إلى حمل معنى شامل غير معروف فإن التوافق الدال كما يقول مارلوبونتي «يعبر ويخفي» في نفس الوقت العلاقات الأساسية.

لنفرض أن تحاليلنا صحيحة لأنها تقدم في نفس الوقت أهداف النقد، وسائله، تبريراته، مقاييسه وحدوده. فإذا كان النقد، حسب رأي روبير كانتيرس، يسعى على «استنطاق الخطاب» الذي يجسد الأدب فإنه لا يمكن تكرار ما سبق ذكره، اللهم إلا إذا كان هذا النقد يفسر ويحلل النقد - الثرثرة. وهذا الأمر غير موجود حالياً، لأنه يتحرك في مجال قديم جداً. يتميز النقد الحقيقي بإضافة أشياء متينة للإنتاج الأدبي ليضبطه ويكمله، لكن لا يجب أن يمتصه أو يبتلعه جانب معين. ليس النقد بديلاً أو انعكاساً لإنتاج آخر، لأنه لا يشكل ستاراً سميكاً بين النص والقارئ. إنه يمثل في هذا المستوى دعابة تروى عن الآخرين، علاوة على أنه يمثل أدباً ثانياً عديم الدلالة عند الضعفاء.

يستعرض دوبروفسكي بصورة شاملة الإشكالات والندوات والصراعات التي قامت حول النقد الجديد. إن هذه الأمور قد نشرت قلقاً كبيراً في أوساط الملأ، المنشغل بالقضايا النقدية، حيث أثار هذا الاختصاص الأكاديمي المنغلق عدة اهتمامات أكثر حيوية مثلما حدث حول مصير الرواية والشعر، علاوة على انبهار الناس منذ الوهلة الأولى «بقضية بارث - بيكار»، لأنها خلقت هيجاناً ضخماً.

واجه النقد الحديث هجمات بدائية قامت بها جماعات متحدة. كان المخاض بعد هذه الفترة بداية لتشكيل معجم نقدي استعمل بجدية، حيث قام بتعرية أولية للإنتاج الأدبي. حاولت جماعة تجريح، جلد، خنق، إعدام النقد الجديد ومحاكمته واقتياده إلى المشنقة، ولكنه خالف كل أنواع

«الطابو» المعروفة، إذ خلخل الأنظمة اللغوية. لقد أصبح النقد يمثل جهازاً للتحكم في الأمور، مما جعله يقوم مقام شرطي حازم ينتدبه المجتمع لحماية التعبير الفكري والحفاظ على القيم.

كان النقد يتحرك في الجانب الإيجابي/ القويم، حيث أدى مهمته الأساسية وهي: مراقبة، حراسة المنتخبات الأدبية، إلصاق اللافتات ورعاية التراث في أبهى صوره. أما الآن فإن النظم الديموقراطية غيرته من المراقبة إلى إخبار الناس وإحاطتهم بما يجري في الخارج: في الأدب، في الفنون وفي الفلسفة.

كان الدور الأساسي للنقد في كل المجالات التي تطرق إليها، عبارة عن جهاز ضخم ينقل العمل القديم الأصيل إلى عادي بسيط، يستفيد منه المجتمع الذي كلفه بهذه المهمة. إن النقد عندما يخبر القارئ دون تحيز فإنه يعكس حينئذ لغته ويحميها. يلقح القارئ إذن ضد كل الصدمات والارتطامات المباغتة التي قد تواجهه أثناء تعامله مع الإنتاج الأدبي. نجد حالياً أعمالاً معاصرة تضع جوهر العمل النقدي موضع سؤال، «التمارين النقدية» القديمة ، حيث تقدم صورة جديدة للإنسان / القارئ، العمل، الكاتب، نفسية المنتج...

يلاحظ دوبروفسكي أن ظهور النقد الجديد في أوروبا أثار عدة اعتراضات، فهو قد احتضن نقداً آخر؛ أي نقد النقد وهذا ما كنا نحتاجه. حاكم بيكار بارث بأسلوب أخاذ وعناوين بارزة موحية، حيث أدانه بالخلط بين الأمور، زاعماً معارضته، فهو (أي بيكار) يسير في النهج القويم الذي يمثله اليمين/ الجامعة وربما فرنسا بأكملها. أما بارث فإنه لا يزعم شيئاً، ولكنه ينتج عملاً جاداً مدعماً بالأدلة، متجاوزاً النتائج.

إن رأي دوبروفسكي ببارث يتسم بنوع من التحيز، لأن جدية العمل

وقوة الأدلة تصبحان واهيتين عندما نعرضهما على المستوى المعرفي، حيث نلاحظ: ضعف التجانس، ندرة الشمولية......

يضم النقد الجديد جانبين مختلفين:

1 - إنتاج نصوص جديدة تعالج نصوصاً جاهزة.

2 - تأويل النصوص الموجودة.

يلتقي النقد في كل لحظة بالميتافيزيقا، حيث يقوم بتقديم تعريف مقبول واضح... من النقائص المتعلقة بالنقد الجديد:

1 - الاعتماد على الاعتبارات والتقييمات الجمالية.

2 - الاعتماد على الاعتبارات والتقييمات التاريخية.

اقترح بعض الباحثين في مجال النقد الجديد مقاربة جامعة هي: «التحليل النفسي الوجودي» الذي يشيد صرح الدلالات التاريخية والجمالية، آخذاً بعين الاعتبار الاتصال بين المؤلف والقارئ، رغم تغير تقنيات التعبير واختلاف الأوضاع التاريخية.

حينما يحاول العمل النقدي فهم الإنتاج الأدبي فإن ذلك يعني: تفصيل المعنى الذي يحكم هذا الإنتاج؛ أي إبراز الطريقة التي تجعله واضحاً. أما تحليل عمل أدبي معين فيقصد به ترابط دلالاته المختلفة (دلالات أسلوبية، جمالية، تاريخية...).

يعدد دوبروفسكي عيوب النقد القديم فيرى أن من بينها: اعتقاده الوصول إلى فهم الإنتاج الأدبي عن طريق وضع حواشي وتذييلات تقوم بتفسير الحياة المرتبطة ببعض القصص والحكايات، وابتعاده عن معالجة الحقيقة المخفية في بعض الأحيان.

يرى الناقد أن حياة وإنتاج الكاتب يشكلان أنساقاً متناظرة من العلاقات الرمزية، القائمة على «الجدل الوجودي»، وذلك حسب وشائج تشد المتخيل إلى الواقعي.

يشكل الإنتاج الأدبي الجيد عملاً متلاحماً ودالاً. يملك النقد «كوجيطو» خاصاً للتفكير في بنى الإنتاج الأدبي بصورة شاملة. يمارس الناقد تحليلاً نفسياً للإنتاج وليس للإنسان؛ أيَّ تحليلٍ أدبي فإنه يضع نفسه بصورة تاريخية فعلية ضمن وجودمعين لتقويم العمل النقدي، حيث يحاول تفتيت المعنى ليستنطق خطاباً معيناً يشمل الأدب برمته. ينجز الناقد التحليل بشكل يجعله يعرف الآخر ويطلع على خباياه من خلال إنتاجه (عن طريق الوحدة العميقة للمقصد الذي يجمع تمظهرات متعددة ومختلفة).

يتميز الناقد عن المحلل النفساني بمواجهته لأناس يتجلون بصور مضمرة. ولذلك فإن النقد يشكل إطاراً فكرياً ومشروعاً تطبيقياً. يزعم النقد القديم والحديث حينما يقيمان علاقات موضوعية مع الإنتاج الأدبي أنهما يمثلان نسقاً محكماً، وهذا مجرد وهم.

يشكل الفعل النقدي، علاقاتنا بالآخر من خلال تبسيط الأدلة تبسيطاً لفهم واقع القيم ليس النقد الحقيقي مجرد ردود أفعال واستجابات، وإنما هو تأمل ونظر في نصوص معينة. كما أن الناقد ليس قارئاً عادياً لأنه يرد على إنتاج الكاتب بإنتاج آخر. يضارع العلم النقدي العمل الأدبي من حيث التاريخ الذي يحقق درجة من القوة الجودة، إذ يتعلق بصورة حية وملموسة بتجربة تاريخية.

* * *

النمذجة الروائية والتلقي

عبدالعالي بوطيب

تتناول هذه الدراسة، كما هو واضح من عنوانها قضية من أهم وأعقد القضايا، التي شغلت، ومازالت، حيزاً هاماً من اهتمامات الباحثين والمفكرين، عرباً وأجانب، قدماء ومحدثين، دون أن ينتهوا فيها لخلاصات نهائية وحاسمة، تضبط أبعادها وخلفياتها، وتحدد أشكالها وخصائص كل صنف منها، نظراً لتموقعها عن نقطة تقاطع مجالات معرفية عديدة، ومختلفة، منا ما هو نفسي خاص، وما هو اجتماعي عام، منها ما له علاقة بالأيديولوجيا، وما له طابع فكري محض، مما يجعل مسألة الحسم فيها صعبة للغاية، وهو ما انعكس، سلباً على نتائج أغلب الدراسات التي حاولت مقاربة هذه الإشكالية من زوايا جزئية محددة ومختلفة، وأضفى على نتائجها، بالتالي، طابعاً اختزالياً تختلف درجات قصوره من باحث لآخر، مما لا تخفى آثاره الواضحة على القارئ الفطن لهذه الدراسات، ولنا في الإجابات الغامضة والمتذبذبة التي عولجت بها بعض جوانب هذه القضية أكبر دليل على ما نقول، مما ترك أغلب الأسئلة الأساسية المحيرة المطروحة معلقة دون جواب، بدءاً بمناقشة جوهر علاقة التفاعل القائم بين الكتابة والقراءة، وانتهاءً بمحاولة إبراز أهم مظاهر تجليات هذا التفاعل على المستوى النصي المحايث، باعتباره الفضاء المحدد لذلك، مروراً بباقي الأسئلة الهامة الأخرى، خصوصاً منها تلك المتعلقة بتحديد مختلف أشكال هذا التفاعل في ارتباطه بأجناس تعبيرية محددة... إلخ.

فالكتابة، كما هو معروف، فعالية خلاقة يقوم بها كاتب، تعطي نتاجاً فكرياً، نسميه في مجال حديثنا إبداعاً، أما القراءة ففعالية بعدية

موكولة للقارئ، تنبني على الأولى، وتتخذ من نتاجها موضوعاً لها، مع إمكانية تحولها بدورها لكتابة ثانية عن النص المقروء، نسميها نقداً، إذا ما توفرت، لدى القارئ، طبعاً، الإرادة والرغبة في أن يتحول لكاتب، كما أشار لذلك بارت[*]. مما يبرز بالملموس بعض مظاهر ارتباط الكتابة بالقراءة، رغم أن خاصية اللاتزامن المميزة لتفاعلهما في الخطاب الكتابي، باعتباره حواراً (مؤجلاً)[1] يتم على مراحل متباعدة، عكس الخطاب الشفهي المعروف بسياقه المشترك (face to face)، جعلت العديد من الناس يعتقدون خطأ، أنهما مستقلان عن بعضهما البعض.

اعتقاد سرعان ما يُعدَّل بقليل من التدبر والتريث، لأنه رغم الاستقلال الظاهري، الذي توحي به هذه العلاقة، على المستوى الكتابي، فلا أحد يجادل مع ذلك في وجود رابطة قوية، ضمنية أو صريحة، بينهما.

ومما يزيد في تدعيم مصداقية هذا الاعتقاد ويقويه، ما نلاحظه من استحالة تصور كتابة بدون قراءة، ولا قراءة بدون كتابة، أوَلَمْ نُعرِّف القراءة سابقاً بأنها فعالية بعدية زمنياً بالنسبة للكتابة، وهو ما يعني بعبارة أخرى، أن تواجدها رهين بتواجد الفعالية الأولى/ الكتابة، مجسدة في النص المقروء، وإلا لما تمكنت من تحقيق وجودها الفعلي. صحيح أن درجة هذا الحضور، وهذه الأهمية، تختلف باختلاف طبيعة النصوص، وأجناسها الأدبية، في ارتباط كلي بالوظائف والأهداف المحددة لها، غير أن الشيء المؤكد دائماً. وفي جميع الحالات، أنها قائمة، ولا تنعدم إطلاقاً.

وهو ما يسمح لنا بالقول إن الكاتب لا يمكنه أبداً ممارسة فعله الإبداعي في غياب مطلق ونهائي للحضور، المفترض أو الصريح، للقارئ الضمني (le lecteur implicite)[2] باعتباره هيئة تواصلية مجسدة على مستوى النص، تقوم مقام الحضور الفعلي المباشر والمتزامن للقارئ الفعلي

(le lecteur réel) في الخطاب الشفهي، وتجسد بالملموس الحاجة الماسة له كشرط ضروري لقيام كل خطاب، كيفما كان نوعه وهدفه، أليس: (كل تلفظ هو صراحة أو ضمناً، خطاب يفترض مخاطباً)![3] كما يقول بنفنيست (Bénvéniste). ولعل هذا ما دفع العديد من المنظرين، وعلى رأسهم رومان جاكبسون (R. Jakobson) للتأكيد على أهمية المتلقي كركن أساسي من أركان العملية التواصلية الثلاثة، إلى جانب كل من المرسل (le déstinateur) والرسالة (le message)، لدرجة يَعتَبِرُ معها كل: (محاولات تأسيس نموذج للغة دون أخذ للباث أو المتلقي في الاعتبار، يهدد اللغة إلى - متخيل مدرسي -)[4] وهذا ما تكشف عنه ضمنياً، مختلف الإرغامات التي يخضع لها الكاتب بمجرد ما يستكمل تحديد الملامح الكبرى لقارئه الضمني، سواء ما يتعلق منها باختيار الأداة التواصلية المناسبة، أو ما يخص الرصيد الثقافي والحضاري المشترك بينهما، إلى غير ذلك من مظاهر الحضور والمساهمة غير المباشرة للقارئ في تشكيل البناء العام للنص، مما هو معروف عند اللسانيين: (بالشروط العامة للتواصل)[5].

شروط لا تعدو في مجموعها أن تكون مجرد مظهر من مظاهر ممارسة القارئ لسلطته الضمنية على الكاتب، باعتباره طرفاً أساسياً في العملية الإبداعية، في مقابل السلطة المضادة المعروفة التي يمارسها الكاتب على القارئ، ولعل من أبرز مظاهرها، كون هذا الأخير يجد نفسه مرغماً، إن هو أراد الالتزام ببنود (ميثاق القراءة) (le pacte de la lecture)[6] المعروض عليه من طرف الكاتب، أن يقرأ ما سُطِّر له، بالكيفية والطريقة التي سطر بها دون تغيير أو تحريف، بحيث لا يمكنه مثلاً، إذ ما افترضنا الكتابة عربية، أن يقرأها من اليسار إلى اليمين، بدل من اليمين إلى اليسار التي ارتضاها الكاتب ساعة اختياره لأداته التعبيرية هاته... إلخ.

معنى هذا، باختصار شديد، أن الاعتقاد التقليدي، الراسخ القائم على استقلالية الكتابة عن القراءة، والكاتب عن القارئ، اعتقاد خاطئ، تفنده الوقائع والتجارب الملموسة، كما تدعو الضرورة لمراجعته وتصحيحه على ضوء مستجدات الأبحاث العلمية الأخيرة، خصوصاً منها تلك التي تتمحور حول مسألة المتلقي، في محاولة لإبراز أهمية دوره كعنصر ضروري فعال، رغم مظهره السلبي، في العملية التواصلية عامة، والإبداعية منها خاصة، مادام: (النص طاقة عمل ممكنة، يحققها فعل القراءة) على حد تعبير إيزر (W. Iser)، أو كما يقول ياوس (Jauss): (إن فعل القراءة وحده يعمل على - تحقيق - الأعمال الأدبية)[8].

على أننا إذا كنا قد تحدثنا لحد الساعة، عن الملامح العامة لهذه العلاقة على المستوى النظري المجرد، بعيداً عن كل تمثيل أو تشخيص عملي ملموس، فما ذلك إلا رغبة منا في ضبط جوانب الإشكال وحصر أبعاده المتعالية عن كل النصوص، تماماً كما يفعل البويتيقيون (les poéticiens) في محاولاتهم الهادفة لوضع القواعد العامة للأجناس الأدبية، على أن لا يفهم من ذلك طبعاً، بأي حال من الأحوال، خضوع جميع النصوص على اختلاف أجناسها وأصنافها التعبيرية لهذه القاعدة، بنفس الدرجة والنوعية لما قد يتولد عن مثل هذا الفهم البسيط من خلط فظيع بين الخاص والعام، النظري والتطبيقي، مما لا يقبله العقل وتفنده الوقائع.

وعليه فما أن نتحول من المستوى النظري العام للمستوى التطبيقي الخاص، حتى نجد علاقة الكتابة بالقراءة تتشعب وتتعقد، لتتخذ لها مظاهر مختلفة ومتنوعة، يندرج ضمنها طبعاً الاحتمال السابق، لكن كحالة من بين عدة حالات ممكنة أخرى، ومرد ذلك، طبعاً، إلى أن هذه العلاقة عادة ما تتأثر على المستوى العملي بعوامل خارجية عديدة، تتوزع

بين ما هو إيديولوجي، وما هو اجتماعي، وما هو ثقافي... إلى غير ذلك من الاعتبارات الأخرى التي لم يدخلها الطرح النظري العام السابق في الحسبان، وهو ما سيؤدي، حتماً، لإحداث تغييرات جذرية على النصوص السابق لصالح هذا الطرف أو ذاك (الكاتب - القارئ) حسب خصوصية كل نص من جهة، وفي ارتباط تام بالأهداف والمرامي المسطرة له من جهة، وهي تغييرات يمكن حصر أصنافها، تبعاً لنوعية العلاقة المقامة بين الكاتب والقارئ في الحالات الثلاث التالية:

1 - حالة التعاقد الاستكشافي بين الكاتب والقارئ، أو النص الحواري (الديالوجي).
2 - حالة التعاقد التوجيهي للكاتب مع القارئ، أو النص الأحادي الصوت (المونولوجي).
3 - وحالة التعاقد التوجيهي المعكوس للقارئ مع الكاتب، أو النص المستحيل.

وبالمناسبة تجدر الإشارة إلى أن الاحتمال الأخير مستبعد على المستوى العملي، رغم إمكانية تصوره على المستوى النظري، لعدم توفر الكاتب على أبسط شروط ومؤهلات ممارسة الكتابة، ممثلة أساساً في افتقاره لرسالة يود تبليغها للقارئ، أو إشراكه في مناقشتها على الأقل، مما يتولد عنه بالضرورة وقوع اختلال كبير في علاقة الكاتب بالقارئ لصالح هذا الأخير، بحيث تصبح المبادرة في يده بما يفوق الخمسين في المائة مقابل حصة تقل عن ذلك بكثير لفائدة الكاتب، وهو ما لا يقبله الواقع إلا في حالة تبادل المواقع والأدوار بينهما، بحيث يصبح الكاتب قارئاً، والقارئ كاتباً، وبالتالي الانتقال من الحالة الثالثة للحالة الثانية، ولهذا أسميناها بالنص المستحيل. وبذلك نبقى أمام احتمالين عمليين فقط، يتولد عن كل واحد منهما لون تعبيري ذو مواصفات خاصة، تُحدِّدُ

بالملموس طبيعة العلاقة المقامة بين الكاتب والقارئ، بحيث إما أن تكون أمام خطاب تؤطره رؤية متفتحة على كل الآراء والمعتقدات، كيفما كانت، وكيفما كان مصدرها، بما فيها طبعاً آراء ومعتقدات القارئ، خصوصاً إذا علمنا أنها لا تكون في الغالب مطابقة لآراء الكاتب، إلا في حالات نادرة جداً، إن لم تكن منعدمة، نظراً لاختلاف المنطلقات الإيديولوجية والفكرية المؤطرة لمواقف كل واحد منهما، من ناحية، واستحالة تصور كتابة يتوجه فيها صاحبها بالخطاب لقارئ، يعلم مسبقاً، أنه يشاطره نفس الرأي، من ناحية أخرى.

أمام هذا الاختلاف الفكري والعقائدي المفترض بالضرورة وجود بين الكاتب والقارئ، يبدو أن أهم ما يميز الكتابة الروائية التي أسميناها (حوارية) هو هذا الاستعداد المبدئي لتبادل الرأي بين الكاتب والقارئ حول مختلف القضايا المطروحة للنقاش في النص، دون تسلط أو هيمنة من أي طرف. لأن الأساسي هنا ليس الإقناع، بقدر ما هو الرغبة في استيعاب أبعاد القضية المعروضة في شموليتها وتشعباتها المختلفة، بأقصى درجة ممكنة من الحياد والموضوعية والتجرد، يفقد معها صوت الكاتب كل سلطة على الأصوات الأخرى، بما فيها طبعاً صوت القارئ، ليصبح وإياها على قدم المساواة في حوار ديمقراطي هادف وفعال، تظلله النية الصادقة المشتركة في تبادل الآراء، خارج كل قناعة أو اعتقاد مسبق من شأنه تعكير صفو هذا الجو الحواري المفتوح، خلافاً لما تفعله نقيضتها الكتابة الروائية الأحادية الصوت (المونولوجية) حيث يعلو صوت الكاتب على باقي الأصوات الأخرى في محاولة لإسكاتها، أو تحويلها في أحسن الأحوال، لمجرد أبواق تردد قناعاته الفكرية والعقائدية، في غياب مطلق الوعي باستقلالية الآخر، وقدرته على التحاور وإبداء الرأي، بعيداً عن كل تدجين أو هيمنة، مما ينعكس سلباً في انغلاقية أفقها وضيقه، لدرجة لا يتسع معها لغير قناعة الكاتب، باعتباره المالك الوحيد للحقيقة المطلقة،

حسب اعتقاده الخاص طبعاً، أما ما عداه، بما فيهم القارئ، فينحصر دورهم في الخضوع لهيمنته وتوجيهه بعيداً عن كل نقاش، والاكتفاء بمحاولة الفهم والاستيعاب لا غير، تماماً كما هو حال رواية الأطروحة (le roman à thèse)[*]. النموذج الأمثل للكتابة الروائية التوجيهية الأحادية الصوت، حيث (العالم الفني (...) لا يعرف أفكار الغير، ورأي الغير، بوصفها مادة للتصوير)[9] كما يقول باختين. لذلك اخترناها نموذجاً توضيحياً لأبعاد هذه العلاقة التواصلية التوجيهية المحتملة بين كاتب يمتلك «الحقيقة» وقارئ يفترض فيه سعيه الحثيث لاكتسابها، وأسميناها - مونولوجية - على حد تعبير باختين، أي ذات الصوت الواحد، مقابل الكتابة الروائية المتفتحة (الحوارية/ الديالوجية) المعروفة بتعدد وتساوي أصواتها.

ومادمنا بصدد المقارنة بين هذين اللونين الروائيين، من حيث اختلاف نوعية العلاقة التي تربط كاتب كل منهما بقارئه، فلابد من الإشارة، إلى أنه إذا كانت الكتابة الروائية الحوارية لا تعرف سوى إمكانية واحدة عند التطبيق، فإن الأمر على خلاف ذلك تماماً، فيما يخص الكتابة الروائية المونولوجية، ممثلة في رواية الأطروحة، حيث يمكن أن نعثر على نصوص كثيرة تشترك في نفس الصفة، مع اختلاف كبير فيما بينها من حيث الدرجة، ومرد ذلك، طبعاً، إلى أن الديمقراطية الحقيقية واحدة، مهما اختلفت مظاهرها، بينما الديكتاتورية أنواع كثيرة بعدد درجات سلطويتها.

بعد هذا كله، أعتقد أني لست في حاجة للتذكير بأن ضبط مختلف أشكال تفاعل الكتابة بالقراءة في كلٍّ من الرواية الحوارية والمونولوجية، لا يراد لذاته فقط، وإلا لما كانت له في اعتقادي، فائدة تذكر. بقدر ما هو خطوة أولية ضرورية على طريق كشف الآليات والوسائل التقنية التي يوظفها الكاتب في كلا اللونين التعبيريين، لفرض قراءة معينة علي

القارئ الضمني، تتماشى، طبعاً، وخدمة الأهداف والمرامي المسطرة، أو بعبارة أخرى، إن تبني الكاتب لرؤية إبداعية معينة أثناء الكتابة، يُعَدُّ بشكل من الأشكال خطوة نحو تحديد مسبق لملامح النص المراد إبداعه، ومن خلاله لنوعية القراءة المناسبة له، وإن كان ذلك لا يستبعد إمكانية خرقها من طرف القارئ الفعلي. فالمعروف أن نوع القراءة التي يتطلبها مثلاً النص الروائي الحواري تختلف جذرياً عن القراءة التي يفرضها النص الروائي المونولوجي (قراءة فاعلة/ قراءة منفعلة). وهي مسألة طبيعية جداً، مادامت متطلبات وأهداف النص الأول تختلف حتماً عن متطلبات وأهداف النص الثاني، فالرواية الحوارية تفترض مشاركة فعالة وفاعلة للقارئ في العملية الإبداعية، باعتباره طرفاً أساسياً لا يقل أهمية عن الكاتب، مادام البعد الدلالي للنص يبقى رهين قدرته على الحفر في أعماق العمل المقروء، هذا في الوقت الذي ينحصر دوره في النص المونولوجي على التلقي السلبي لِمَا أعدَّ له. بغض النظر عن موقفه وإمكانياته الخاص، وإن كان هذا لا يعنِي، بأي حال من الأحوال، التزام القراء الفعليين المطلق والحرفي بلعب نفس أدوار القراء الضمنيين المُعدَّة لهم سلفاً في النصوص المقروءة، إلا أن هذا لا يلغي مع ذلك وجود الخطوط العريضة لهذه الأدوار على مستوى الكتابة، مادام عدم تحققها الفعلي على أرض الواقع يعد إفرازاً مخالفاً لطبيعة النص وخرقاً له، يقع بفعل معطيات خارجية عديدة، تتجاوز نطاق اهتمامنا الحالي.

وهو ما يسمح لنا بالقول بأن الكتابة تختار القراءة وتخضع لاختيارها في الوقت نفسه: (مادامت حرية المؤلف وحرية القارئ تبحث كل منهما عن الأخرى، وتتبادلان التأثير فيما بينهما من بين ثنايا عالم واحد، فمن الممكن أن يقال: إن ما يقوم به المؤلف من اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذي يحدد القارئ، كما يمكن أن يقال أيضاً، إن الكاتب - حينما يختار قارئه - يفصل بذلك في موضوع كتابه، ولذلك كانت كل

الأعمال الفكرية تحوي في ذاتها صورة القارئ الذي كتبت له)[10].
عكس ما كان شائعاً إلى وقت قريب، من كونهما فعاليتين مستقلتين عن بعضهما لبعض.

الهوامش

*) انظر بخصوص هذه المسألة كتاب، رولان بارت، النقد والحقيقة، ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب، مراجعة: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى 1985.

1) سعيد يقطين: القراءة والتجربة، حول - التجريب - في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، سلسلة الدراسات النقدية، عدد: 4. دار الثقافة، الطبعة الأولى، 1985، ص: 20.

2) انظر Wolfgang iser: L'acte de lecture, théorie de l'effet ésthétique, tradui de l'allemand par évelyne sznycer, éd: Pierre Mardage, Bruxeles, 1976, p: 73-74.

3) انظر: E. benveniste: Problème de linguistique II, éd: Gallimard 1974, p: 82.

4) انظر: Catherine Kerbart Orécchioni: l'énonciation de la subjectivité dans le langage éd: armand colin, Paris, 1980, p: 228.

5) انظر: Wolfgang iser: Op, cit, p: 13.

6) انظر: ph. Le jeune: Le pact autibiographique, éd: seuil. coll: poétique, p: 44.

7) انظر: wolfgang iser: Op, cit, p: 13.

8) انظر: Jean Starobinski: préfave de: pour une ésthétique de la réception, traduit de: l'allemand par: claude Maillard, éd; Gallimard, 1978, p: 12.

*) Susan Rubin Suleiman: Le Roman à thèse, ou l'autorité fictive, éd: P.U.F. 1983.

9) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة: د. حياة شرارة، دارتوبقال، الطبعة الأولى، 1986، ص: 113-114.

10) جان بول سارتر: ما الأدب؟ ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة القاهرة، ص: 75.



سيميائيات العشب عند علي جعفر العلاق

أحمد الزعبي

مقدمة:

يتفاجأ قارئ ديون (ممالك ضائعة) لعلي جعفر العلاق من كثافة الإشارات إلي العشب بصوره الفنية المتنوعة الدالة التي تشكل ظاهرة فنية وموضوعية واضحة في أكثر من نصف قصائد الديوان، إذ يحتوي الديوان على أربعين قصيدة شعرية توظف سيمياء العشب وصوره والإشارة إليه في اثنتين وعشرين قصيدة منها. وتتكرر مفردة العشب بإيحاءاتها المختلفة وإحالاتها الواسعة ثماني وثلاثين مرة، وهذا الحضور المكثف للعشب في القصائد حملني على الوقوف عند هذه الظاهرة وأبعادها وإشاراتها ودلالاتها المختلفة.

ولتنوع الإحالات والمرجعيات والترميزات في صور العشب أو في (عشبيات العلاق) إن جاز التعبير، ارتأيت أن أصنفها وأنظمها في مجموعات أو منظومات من الإشارات المتقاربة والإيحاءات ذات المضمون المتقارب فنياً وموضوعياً. ومع أن إشاريات العشب متواشجة ومتداخلة ومتقاربة في كثير من الأحيان، إلا أن هذا التقسيم أو التصنيف سيجعل الدراسة أكثر يسراً في الفهم وأكثر دقة في المتابعة وأفضل ترتيباً ومنهجاً وأسلوباً في مثل هذه التحليلات المتداخلة المطولة نسبياً.

ويمكن تصنيف هذه الإشارات أو السيميائيات في ديوان العلاق (ممالك ضائعة) في ثلاث منظومات رئيسية تجسد كل منظومة مجموعة متنوعة من صور العشب ودلالاته ورموزه وهي:

1 - منظومة الإشارات الأسطورية/ جلجامش/ تموز/ الفينيق.

2 - منظومة الإشارات إلى الحياة/ الخصوبة/ الوطن.

3 - منظومة الإشارات إلى القصيدة/ الثورة/ الحلم.

أولاً: منظومة الإشارات الأسطورية:

وهي الصور الشعرية التي توظف العشب من خلال إحالاته الأسطورية ومرجعياته التراثية التي أصبحت إشارة مألوفة ورمزاً غنياً متكرراً في الشعر الحديث. ومن هذه المرجعيات الأسطورية (جلجامش) ورحلة البحث عن (عشبة ....) في هذه الملحمة الشهيرة، وكذلك أساطير تموز وعشتار وأدونيس ورموزها المتعلقة بالربيع والخريف، والحياة والموت، والخصوبة و....، إلى غير ذلك، ومن ثم الإشارات الأسطورية عن العشق والإخصاب وزواج المطر بالأرض وإخصاب العشب. كل هذه الإشارات والإحالات قد وظفها واستحضرها الشاعر في سيميائيات العشب في كثير من قصائده، لتجسيد هذا الصراع الأبدي بين البقاء والفناء، بين الربيع والخريف.. بين عشبة الحياة وفؤوس الشر والبطش والموت في واقع حياتنا المعاصرة.

1 - ففي قصيدة (ذئاب الريح) يستدعي العلاق أسطورة جلجامش ويسائله عن عشبة الحياة و.... التي رحل وغامر من أجل الحصول عليها، ولكنه عاد بخفي حنين، حيث تقول الأسطورة إن الأفعى قد سرقتها والتهمتها حين كان جلجامش نائماً بعد أن حصل عليها بصعوبة كبيرة، ويوظف الشاعر هذه الأسطورة في هذه الأبيات:

من الذي أغرى

ذئاب الريح

من الذي أطعمها

دماء انكيدو؟ بأي (عشبة)

وعدتنا؟ بأي ضريح

... يا حزن انكيدو، ويا

ردا ءة الجريح

لا (عشبة) نلنا

ولا ضريح... (الديوان، ص 38)

فجلجامش أخلف وعده، يرى الشاعر، ولم يحضر عشبة الحياة بل إنه خسر أيضاً صديقه (انكيدو) أي أن هذا الذي وعدنا بالحياة والنصر و.... قد جر علينا الموت والويلات والأحزن (لا عشبة نلنا ولا ....) أي لم نعش حياة كريمة ولم نمت موتاً كريماً أيضاً.

أما في قصيدية (عودة جلجامش) فإن العلاق يعيد توظيف الأسطورة بعمق أكثر وبفجيعة أكبر، يقول:

هكذا

عدت وحدك

لا مركبات الغنائم

مطر العازفين

فأين خيول الفجيعة.

أو (عشبة) الوهم

أين هي العربة؟

هل حملت

إلينا الندى، أم نشيداً

من القش

والجثث المتربة؟

هل حملت

البيارق، أم أنهراً

خربة؟

أم رماداً

يعكر ذاكرة (العشب)، يفضح عري

اليدين

لو رجعت

ببعض الحصى

لو رجعت ببعض الندى

لو رجعت

بخفي حنين (الديوان، ص 60)

إن الشاعر العلاق في هذه القصيدة يخاطب جلجامش مباشرة أو من يرمز إليه من (دون كيشوتات) الزمن العربي المنكوب، ويقول دون مقدمات، كأنه قد طال انتظاره وأرقه وألمه يقول: (هكذا عدت وحدك) وكأنه ينتظر الخيبة، فهو حتى لم يسأل جلجامش إن كان قد أحضر (العشبة) أم لا، وما الذي حدث معه، وما هي ظروفه، فهو ليس معنياً بالذي حدث، ولا منتظراً أي عذر أو مبرر، إنه يقول: من دون شيء، عدت، وكل الوعود أخلفت، فلا مركبات ولا أمطار ولا خيول ولا أعشاب ولا عربات النار، (وهي في الأسطورة العربات والمركبات التي تركبها

الرموز وتجرها الخيول)، وفي القصيدة عاد جلجامش من دون نصر أو غنائم أو حياة أو قوة، وكأنه وعدهم بعشبة وهمية وخيول وهمية وانتصارات وهمية.

فما الذي رجع به جلجامش، يتساءل الشاعر، سوى القش بدل العشب، وجثث القتلى بدل الخيول الجامحة المنتصرة وفرسانها الذين يرفعون أعلام النصر، لم يعد إلا بالخيبة (والرماد وعري اليدين)، وهنا يصل الوجع ذروته في أعماق الشاعر ويبلغ اليأس والهذيان حدهما، حين يختتم قصيدته بهذه المفارقة الساخرة المؤلمة، ويخاطب جلجامش: ليتك رجعت حتى بخفي حنين، فمن يعود خائباً نقول إنه عاد بخفي حنين، وإمعاناً في السخرية والمرارة يقول الشاعر: إن (جلجامشنا) لم يعد حتى بهذين الخفين.

أما الإشارات والإحالات السيميائية إلى أسطورة تموز وعشتار وأدونيس وغير ذلك من أساطير العودة في الربيع بعد موت الأرض في الخريف، فقد تعددت وتنوعت في قصائد الديوان أيضاً. وأكثر الإشارات الأسطورية التموزية تكثيفاً في الديوان جاءت في قصيدة (أغنية الممالك الضائعة) المرتبطة بعنوان الديوان نفسه (ممالك ضائعة).

وتظهر صور العشب ثماني مرات في هذه القصيدة تتنوع في تشكيلاتها وإحالاتها ورموزها وانزياحاتها فنياً وموضوعياً؛ وفيما يتعلق بالإشارات إن إلى أسطورة تموز، يقول:

أين أقمارها

يا دم الخيل؟ أين مفاتيحها.

يا بكاء الغجر؟

(عشبها) في يدي

المشردتين عويل

يفتت ليل الأغاني

ويدمي عروق الشجر

... اوهموا وحشة (العشب)، ناديت

كان دمي

نائحاً يتأمل عزلته

والطيور رمال يهب

على الأفق....... (الديوان، ص 119)

هذه (الممالك الضائعة) في الأوطان الضائعة المتهاوية هي التي يرثيها الشاعر (ملوماً محسوراً)، فهو يبحث عن أمجادها وأقمارها وخيلها وعشبها وطيرها، يبحث عن علامات الحياة الحية فيها، ولكنه لا يجد سوى دمها وبكائها وعويلها ووحشتها ونواحها، ورمادها. إن المعركة قد بدأت بين الحياة والموت، بين البقاء والفناء، بين الربيع والخريف، أو بين تموز الذي تناثرت دماؤه وأشلاؤه فوق أنحاء الأرض - بينما عشتار تلملم هذه الأشياء - وبين الوحش الذي سفك هذه الدماء ونثر تلك الأشلاء في كل مكان.

إن الشاعر يرصد هذا الصدام بين مظاهر الحياة وبين مظاهر الموت، وإنه يبحث عن جزئيات الحياة في الأقمار والدماء المتناثرة والأعشاب الحزينة والطيور المحترقة لتعود بفعل عودة الربيع والمطر وتنتصر على جزئيات الموت والفناء في أوجهها المختلفة، أوجه الدمار والدماء والنحيب والتشريد والجفاف والرماد. فمن رماد الأرض تنبعث الحياة ومن رماد العنقاء (الطيور) تتجدد الحياة.

لكن الصراع يمتد من الحاضر إلى الماضي ليبدأ ثانية من الماضي إلى

الحاضر وهكذا... تتعاقب الفصول.. يهجم الخريف والجفاف والفناء على الربيع والماء لتخسر الحياة، ثم تنقلب المعركة وهكذا... ترتد بالشاعر الذاكرة إلى الماضي، إلى أيام الأندلس وهي من (الممالك الضائعة) ليشير إلى (ممالك أخرى ضائعة) وتضيع في هذا الزمن الرديء، وهي امتداد للصراع بين الفناء والبقاء، يقول:

لأنين المفاتيح رائحة

تتشبث بي، (عشب) غرناطة

يتشبث بي

لا عناقيد من عنب

دافئ في يديّ

الينابيع دامية، أين

قابلني (العشب)، كيف التجأنا

إلى وردة الطين؟ (الديوان، ص 128)

ثم يربط الماضي بالحاضر الذي يضيع أيضاً، يقول:

... والأخوة المظلومون يقودونني

صوب مدريد - ذاك

نبيذ القرى نائحاً

في العناقيد، أين

فلسطين، أين

مفاتيحها يا دم (العشب).. (الديوان، ص 133)

(عشب غرناطة) و(عشب فلسطين) وأعشاب ممالك أخرى تضيع،

كلها مخضبة بدماء تموز، بدماء المقاتلين والشهداء، والخيول و(الإخوة المظلومين)، لكن هذه الأعشاب، هذه الأوطان والممالك (تتشبث) بعشتار... تتشبث بمن ينقذها، بمن يحمل مفاتيحها، ويحررها ويعيد للعناقيد دفئها وللينابيع صفوها، بعد أن غمرها الوحش بالدماء وبعد أن ضيع هذه الممالك أهلها وأولو أمرها المفككون المزقون.

إن صور العشب في هذه المقاطع هي صور للأرض الموات القاحلة التي خنقها الجفاف ودفنها الخريف، لكن الأعشاب متشبثة بالحياة، يرى الشاعر، منتظرة عودة الربيع والشتاء والخصوبة، متعلقة بالمطر أو الأجيال المنتظرة التي تمسح عن هذه الأعشاب والأوطان والآمال نزيف الدماء وانكسار النفوس (وغبار الكلام... وكوابيس الأنين)، كما يقول الشاعر في نهاية القصيدة.

3 - ويوظف العلاق أسطورتي (العنقاء) و(طائر الفينيق) في بعض قصائده، وهذان الطائران الأسطوريان يرمزان إلى العودة إلى الحياة بعد الموت احتراقاً، حيث يتحولان إلى رماد ثم يبعثان إلى الحياة ثانية، ففي قصيدة (نار ....) المهداة إلى الشهيد القتيل جمال حمدان، إشارات وإحالات إلى هاتين الأسطورتين، يقول:

نركض

خلف نارك الخضراء

نصغي إلى رمادك الأخضر

يستحيل قبة

من الشذا، أو شفقاً

من صلوات الماء...

كيف انتشرت في

مرايا (العشب)، أي غيمة

ريانة أت

انطفأت ساطعاً

رائحة الرماد عبقرية

نحترق

كيف انتشرت في

مرايا الريح، كل (عشبة)

نصغي إلى نيرانك

الغضة

كل (عشبة)

تهرب من رمادنا

الخامل

لا مجد

ولا خطيئة

تركتنا

لنارنا البطيئة............ (الديوان، ص 57-85)

فنار هذا الشهيد ورماده يتحولان إلى عشب أخضر... إلى حياة من (الشذا والشفق والماء) ومن هذا الرماد المحترق ينبعث الربيع، وتنتشر (مرايا العشب) ريانة ساطعة لتملأ الأرض اخضراراً وإخصاباً وحياة تتحدى الناس والاحتراق والرماد.

فمن الرماد ينبعث طائر الفينيق ومن الحريق تعود العنقاء، (فكل عشبة تهرب من رمادنا)، وتحيل هذا الموت إلى حياة لتحرك أحاسيس هذه الأمة الخاملة المتبلدة التي أضاعت أمجادها وكبرياءها واحترقت بنار الفناء الذي لا انبعاث في رماده كما فعلت أيها الشهيد، ففي موتك حياة، وفي حياتنا موت، يرى الشاعر، فرماد الشهيد عشب يتكاثر وينتشر، ورمادنا سخام وتراب ورمال ميتة في هذا الزمن الكئيب.

ثانياً: منظومة الإشارات إلى الحياة/ الخصوبة/ الوطن

مع أن الإشارات الأسطورية السابقة التي تتضمنها صور العشب المختلفة مرتبطة بثنائيات الموت والحياة، والجفاف والخصب، والغياب والانبعاث... إلا أنها ذات منحى أو بنية توظف الأسطورة، أما في هذا الجزء فإن منظومة الإشارات إلى تلك الثنائيات تنحو منحى رمزياً ودلالياً وإشارياً إلى صور العشب في القصائد، بعيداً عن الإحالات الأسطورية المباشرة.

1 - ففي قصيدته (هل أساء لك الشجر) يقدم العلاق لوحة للرماد وللعشب أو لوحة للفناء والبقاء، يقول:

أنت أوغلت في الشرر

أم توغلت في

الرماد

قلت للموت: لا تذر

(عشبة) واقمع المطر

والعصافير

والعباد

هل أساء لك الشجر

هل أساءت لك البلاد... (الديوان، ص 53)

فالشرر يحرق الشجر والعشب والناس... يحرق الحياة ويحيلها رماداً، فالموت لا يبقي ولا يذر، يفني العشب وتغيب المطر ويخنق العصافير ويقتل العباد، فما الذي فعله الشجر وما الذي فعله الوطن حتى يقذف به إلى المحرقة والدمار يتساءل الشاعر.

ويضع العلاق جزئي اللوحة في حالة مواجهة وصراع، يضع الشرر والنار والرماد والموت في مواجهة العشب والمطر والعصافير والبشر والشجر، ليرثي هزيمة الشعب وينعي انهيار البلاد أو هزيمة الحياة أمام الموت.

2 - وفي قصيدة (مدينة) يعيد الشاعر رسم لوحته الحزينة القاتمة وينتصر الجفاف والرماد والموت ثانية على العشب والفجر والمطر، يقول:

ممزوجة بالغيم

وأنين المآذن

يطعن المتسولون نسيمها الغليظ

بعصيّهم البطيئة.

بينما الفجر يمسح بشفتيه

الغائمتين نواح الشجر

لا ماء في الذاكرة

ولا (عشب) في الضواحي..... (الديوان، ص 93)

[1] فهذه المدينة/ الوطن تترنح حزينة متهالكة جافة يلفها الأنين (نواح الشجر) خاوية قاحلة (لا ماء) و(لا أعشاب) ولا فجر يطل أو يشير إلى مظاهر الحياة فيها، إن المتسولين الذين يحملون (عصيّهم) الكبيرة ويستبيحون الحياة في المدينة، يسحبون (نسيمها) ويمنعون انبلاج فجرها، إنهم جبهة الفناء ضد البقاء، جبهة الظلام ضد النهار، وجبهة القحط والقش والخراب ضد العشب والماء والبناء.

3 - أما في قصيدته (أنين الحضارات) فيطل العشب ثانية من ثنايا القصيدة ليحيل إلى الحياة المنكسرة وإلى الأنين الذي يخيم على امتداد الوطن، يقول:[2]

من أنين الحضارات أقبلت

منكسراً، وحشة (العشب) تجرحني

والفرات رماد يئن على شفتيّ

وطن يتنزه مكتئباً

في القصائد، حيث النسيم

قبور معذبة، والكواكب نائحة

في العراء

... أهو الفجر منكسراً أم دم

من رصاص على الكون - هل وحشة

(العشب) تجرحني أم أنا أجرح (العشب)

منكسراً

أتناثر، منحدراً

من قصائد عالية

أتناثر... أبحث في الريح عني.

لا جسدي

جسدي، لا الرماد

رمادي....... (الديوان، ص 139-141).

وفي هذه القصيدة يرصد العلاق ثنائيات الموت والحياة أو ثنائيات المواجهة بين عناصر البقاء وعناصر الفناء، فالأنين المزمن في ذاكرة الشاعر منذ القدم يكسر روحه ويحصد الحياة والربيع والعشب والماء من أرضه وأنهاره (الفرات) ويحيلها جفافاً ورماداً، وهذا الموت/ الفناء يلوث النسيم ويطفئ الكواكب ويحيلها (قبوراً معذبة)، و(نواحاً في العراء).

إن أنين البشر وجفاف الفرات والقبور وانتحاب الكواكب كلها عناصر إفناء للحياة يستجمعها الشاعر ويكثفها لتجسيد تصدع الواقع وانهيار الأمة وانكسار النفس وترنحها وانشطارها وتيهها (لا جسدي جسدي ولا الرماد رمادي). إن الفجر المنتظر، لا مؤثر على بزوغه يرى الشاعر، وإن الأنين المستمر يتعالى والرصاص والدم والدمار كلها في تزايد وفي حصار للعشب وللبشر وللنفس التي تتمزق وتتبعثر في كل الأنحاء (أتناثر أبحث في الريح عني) يقول الشاعر.

4 - وتتجسد ثنائية الصراع بين الموت والحياة من خلال صور العشب المتعددة في قصيدة (أغنية الممالك الضائعة)؛ فإلى جانب الإشارات الأسطورية للعشب التي أشرنا إليها سابقاً، فإن صوراً أخرى في القصيدة تشير إلى الحياة والربيع وحالة انتصار الوطن إذا نما العشب واخضرت الأرض؛ أو تشير إلى الموت والخريف والجفاف وحالة انكسار الوطن إذا جف العشب وعم القحط وتحولت الممالك/ الأوطان إلى أطلال وفناء و(ضياع)، يقول:

(عشبها في يدي
المشردتين عويل
ارحموا وحشة (العشب)، ناديت
ممالك ضائعة
وأغاني الضحى
تنحني
وتضيق
لا أخ
دافئ، لا صديق
وتلفت
كان الفرات
وحيداً
.... هو الحلم.. أبني لأطفالي
القادمين منازل من شغف
ولأهلي
ممالك ممطرة
كان ثمة غرناطة
(معشبة)
في حصى الروح، غرناطة
في الرصافة

غرناطة

في الحنين المؤدي إلى

قرطبة،، (الديوان، ص 119-135)

يستحضر الشاعر غرناطة وقرطبة ومدريد في القصيدة ليشير إلى الأندلس، إحدى الممالك الضائعة، ويربطها بفلسطين والرصافة والفرات للإشارة أيضاً إلى ضياع مماثل ينتظر هذه الأوطان - فلسطين والعراق... وغيرهما - أما العشب الذي ضاع من بين يدي الشاعر فهو كل وجه للحياة والخصوبة والجمال والاستمرار الذي يضيع الآن بضياع الأوطان وانهزامها وانحباس الأمطار عنها، فالعشب بلا مطر يموت والممالك بلا حياة أو انتصار أو أمان أو قوة تموت أيضاً.

(فالممالك الممطرة) التي بناها الشاعر لأطفاله في أحلامه بانتظار (غرناطة معشبة) أو وطن حيّ خصب جميل أو (فرات) بمياه عذبة.. كلها قد انهارت وضاعت حين استيقظ على كوابيس الواقع ورأى الأرض القاحلة المحترقة والخراب الشامل وغدر الصحاب وتفرق الإخوان ومرارة الحنين والوحدة والانكسار.

5 - ويوسع الشاعر الدائرة السيميائية والإشارية للعشب في منظومة الإشارات إلى الحياة والخصوبة لتشمل حالة العشق والتزاوج ما بين الماء واليابسة، أما ما بين المطر والربيع وصولاً إلى الخصب والنماء والحياة. وعلى الرغم من الإحالات الأسطورية (التموزية والأدونيسية) في العشق والتزاوج والإخصاب في بعض القصائد التي أشرنا إليها آنفاً، إلا أن الشاعر في قصائد أخرى يوظف صور العشب لتجسيد حالة التوحد والتكامل والتزاوج بين عناصر الطبيعة للتعبير عن بهاء الحياة وكمالها وتمازجها واستمرارها.

ففي قصيدة (ابتهال) يرسم الشاعر صور التلاقي والتوحد بين عناصر الطبيعة ومنها الإنسان استجابة لطبيعة الأشياء من ناحية، وتعبيراً عن البقاء والاستمرار والتجدد، من ناحية أخرى، يقول:

لم نقل أي ومضة صهرتنا

في سرير المياه

تهنا مع الطير.. انحنيا

مع الندى

كيف التحمنا

ابتهل (العشب) للحصى

وتعالى الرعد

في الروح. واستثيرت

خيول....... (الديوان، ص 29-30)

إنها لحظات العشق في ذروة اكتمالها والتحامها، حيث يفنى العاشق في المعشوق، أو يذوب كل في الآخر لتبدأ الحياة ثانية. إن تزاوج عناصر الطبيعة هي وسيلة البقاء والإخصاب والاستمرار، مثلما هي لدى الإنسان حيث يستجيب لطبيعته ولغريزته من ناحية، ويحافظ على بقائه واستمراره من ناحية أخرى، إنها أيضاً امتزاج الإنسان بالوطن وانصهاره فيه.

ويجمع الشاعر صوراً من الطبيعة كإشارات وإحالات إلى حالة العشق والانصهار والإخصاب بين عناصرها المختلفة، (سرير المياه) أو سرير الحياة والعاشق والطير والندى والعشب والحصى والرعد والمطر، كلها تتلاقى وتتكامل وتلتحم في لحظة عشق ممتعة ومخصبة.

فالعشب يحتضن المطر بعد طول انتظار ويلتقيه كما المرء يلقى محبوبته، وهذا المطر هو ماء الحياة للعشب الذي يخصب به، وينمو به وتستمر به الحياة، وكذلك يكون الإنسان بزواجه واتحاده مع نصفه الآخر، حالة من الانصهار الإخصاب والبقاء، وكذلك أيضاً يكون التلاقي بين الإنسان والمحبوبة/ الطبيعة/ الوطن.

6 - وفي قصيدة (لوعة الذئب) يجسد الشاعر حالة عشق لم تكتمل، فتغضب الطبيعة ويحل الجفاف ويتوه الإنسان منكسراً (ملتاعاً) منتظراً اكتمال حالة الحب مثلما العشب ينتظر (مطره أو معشوقته) يقول:

صباح ذراعيك يغمر روحي

ويسألني عن عويل الحصى

في جروحي

يفاجئني بالندى

والصهيل ويهجم مثل الغزال علي

يكسر شباك قلبي

يفجّر فيّ

ينابيع وحشية

يداي تنوحان

من هلع، ونهار من (العشب)

مشتعل في دمائي

يا امرأة

تصعد الآن من جمرة

الروح، حتى أقاصي الجسد

لقيثارتي لوعة الذئب منتحباً

ولقلبي انكسار

الرعد.. (الديوان، ص 91-92)

فاشتعال العشب ي دماء العاشق نار تحرق أوصاله أو (جمرة) تلتهب وتكوي منه (الروح والجسد)، ولن يطفئ (اشتعال العشب) سوى المطر)، الحبب المنتظر أو يموت العشب ويندثر. والعاشقة كذلك، لن يوقف (اشتعاله) سوى (صباح ذراعي) تلك المرأة المحبوبة وذراعيها التي تغيب وتترك العاشق منتظراً (على جمر الروح والجسد).

لكن أهواء العشق لم تكتمل، فلم ينزل المطر ليحتفل العشب وينمو، ولم تأت الحبيبة المنتظرة التي هجمت ذات صباح (مثل الغزال) على العاشق (وكسرت شباك قلبه) وفجرت في أعماقه (ينابيع وحشية) ومضت بعيداً. ولأن العشق لم يكتمل، فإن جفاف العشق قادم، وإن فناء العاشق وشيك. فها هو ذا ينتحي بعيداً (ملتاعاً منتحياً) منكسر القلب والروح والجسد، كرعد هدر وقعقع ثم انطفأ، فإن لم ينزل المطر ولم تأت المحبوبة، فالعشب إلى موات والعاشق إلى انقراض وفناء. وتلك هي فكرة امتزاج عناصر الطبيعة وإخصاباً وحياة متجددة مستمرة، سواء كان واقعياً أو رمزياً - رمز التوحد بين المرء ووطنه.

7 - وفي قصيدة (صهيل الندى) فإنها أيضاً تنحو منحى عشقياً إخصابياً، وترسم هذا العناق الحتمي الأبدي بين عناصر الطبيعة: العشب والصخر والغيم والنسيم والندى والأرض والحصى والغمام، وكذلك الإنسان بحواسه (الشم) وكلامه وروحه وصهيله وعويله وتأوهه ولظاه واحتراقه، يقول:

شممت شبابك

في النوم، فاغرورق الصخر

(بالعشب)

وابتل غيم الكلام

يقود النسيم إلى

حطب الروح، من أين أقبلت

يعلو صهيل الندى

وعويل الرخام

دمائي

حصى يتأوه

من أين هذا اللظى

في عروقي، ومن أين

هذا الغمام... (الديوان، ص 149-150)

فالعاشق يستيقظ من خموله أو مواته بعد أن تداهمه رائحة المحبوبة في عنفوانها وشبابها وصهيلها، يعود إلي الحياة مثلما الأعشاب تشق الصخر وتنمو بعد نزول المطر أو اللقاء بالمحبوب وتشعل أعماقه، فيعلو ·صهيل الندى) في دمائه وتلتهب (النار في عروقه) حتى يأتي (هذا الغمام) لتهدأ النفس والروح والجسد والصهيل، وتكون هذه الغمامة أو الغيمة أو المطر (برداً وسلاماً) بعد طول اشتعال واحتراق.

وسواء كان اللقاء بين العشب والمطر، أو بين العاشق ومحبوبته لقاء عشقياً طبيعياً، أو كان رمزياً إشارياً إلى لقاء الشاعر بوطنه أو المحب

بمحبوبته الأرض/ الوطن، فإن صورة العناق والتوحد والانصهار، بين العاشق والعشيقة هي حال من الحياة بها تخصب وتتجدد وتستمر ومن دونها تقسو هذه الحياة وتجف ثم تموت وتنقرض.

ثالثاً: منظومة الإشارات إلى القصيدة/ الثورة/ الحلم

وثالث هذه المنظومات أو الإشارات التي تتضمنها صور العشب في ديوان (ممالك ضائعة) هي الإحالات والإيماءات والدلالات التي تتصل بالقصيدة أو الكلام أو الغناء أو النشيد بصوره المختلفة، أو تتصل بالأحلام والآمال وانتظار الثورة وتحقيق الحرية في هذا العالم البائس أو الواقع الممزق. وفي النماذج الآتية يظل العشب إشارة وإحالة إلى القصيدة سلاح الشاعر وملاذه ولحظة نقائه.

1 - ويشير الشاعر العلاق في قصيدة (قفا نبك) الموحية إلى هذه السيميائيات العشبية صراحة حين يقول:

أي شيء سيبقى؟

لا عويل الغزلان

لا غبطة (العشب)

كل طير سينسى

في مهب خريفه، هل سيبني

من حصى الدمع يأسه

أم نشيده؟

كل غصن مشاكس

سوف يعري من أغانيه

أي شيء سيبقى

غير نار انكسارنا

والقصيدة؟ (الديوان، ص 109-110)

فكل شيء سيمضي وسيفنى في هذه الدنيا، يرى الشاعر، ولن يبقى بعدنا أي الشعراء سوى هذه الكلمات، القصائد التي تحمل انكسارنا وأحزاننا وأنين آهاتنا، ستنتهي فرحة العشب بالمطر بعد طول انحباس وسينسى كل طائر نشيده وزقزقته حين يهجم الخريف، وسيذبل أو يبتر كل غصن (مشاكس)، الشاعر في مواجهة قوى الشر، حيث سيمنع من أغانيه (ويعرى) من أشعاره... ليترك فنياً محترقاً بنار (انكساره) التي يودعها قصائده وأغنياته الحزينة الكئيبة.

والشاعر في هذه القصيدة يستحضر معادلات موضوعية رامزة من الطبيعة، تشكل ثنائيات متلازمة، تموت هذه (الثنائيات) بالتفريق فيما بينها، فالشاعر والقصيدة ثنائية تشبه ثنائيات الغزال والعشب والطير والأغصان والطير والغناء والشجر والأغصان. فالعشب يموت إذا منعنا عنه الماء، والغزال يموت إذا منعنا عنه العشب، وكذلك الطائر إن قطعنا أشجاره وأغصانه... وكل هذه معادلات موضوعية للشاعر وقصيدته، حيث سيفنى ويموت وينكسر إن خنقنا صوت أغانيه، وسرقنا منه نغماته وأشعاره وأنفاسه وروحه، أو أعشابه وأشجاره وأغصانه.

2 - وفي قصيدة العلاق، المتميزة إيقاعاً وتصويراً وترميزاً: (رماد الأناشيد) فإن إشاريات العشب تحيل إيماءً حيناً، وصراحةً حيناً آخر. إلى القصيدة وإلى الشاعر وإلى أغنياته وأناشيده، يقول:

فاطمة

وردة في رماد المغني

وشمس قصائده

الغائمة

جسد

ضائع في رماد

الأناشيد مشتعل

بين .أعشابها)

فاطمة

منذ عشرين

قرناً أطاردها

أخضر القلب

مشتعل الشفتين

ذا دخان القصائد يخضر

والشعراء يعودون

من شعرهم

مطفئين

ذا رماد الأغاني، وذاك

اشتعال بساتينها العارمة

فمتى ستطل

على يأسهم

فاطمة؟

يبدأ الحلم ثانية

شعراء نظيفون

(كالعشب)، يندفعون

مع الليل

أيقظي

ضوء نيراننا

الغائمة... (الديوان، ص 9-13)

ففاطمة الحبيبة/ الوطن/ الحلم/ الحرية، هي (هدف) الشاعر أو حلمه الذي يطارده من (عشرين قرناً)، إنها وروده وشموسه وأعشابه، إنها قصائده، هي (شموس قصائده) ودخان (أغانيه) التي تخضر لو عادت فاطمة، والشعراء أضناهم البحث والمنفى والانتظار والمطاردة، إنهم يعودون خائبين (مطفئين) (متناثرين) مع الريح والرماد لأن (فاطمة) لا تجيء ولا تبزغ شمسها.

لكن الشاعر في حالة، وسيظل يرعى (أعشاب قصائده) وسيمضي في أحلامه مرة واثنتين وثلاثاً حتى توقظ (فاطمة) أنشودة الأمل والحياة في أعماق الشاعر، وسيظل يانعاً (نظيفاً) في الحلم (كالعشب) مندفعاً مع الليل بحثاً عن محبوبته، لأن حياته معلقة بعودتها و(قصائده أتربة) ورماد (وأناشيده يائسة) إن لم تعد فاطمة، لكن فاطمة تهرب حتى من الذاكرة والحلم (وتنحل ثانية مع الريح) وتتبعثر، ليبدأ رحلة السراب والمنفى والبحث من جديد.

3) وفي أول قصائد الديوان تظهر صورة العشب إيماءً وإحالة وإشارة إلى القصيدة، وكأن معاناة احتراق العشب من الخريف والجفاف وانحباس

المطر، هي معاناة الشاعر من الاختناق وكتم الأنفاس وحرق القصيدة، يقول في قصيدته (نار الرعاة):

أوقدوا النار

يا رعاة، سرير الليل ثلج

ووحشة

لا مرايا (العشب)

تحمي نعاسنا، لا اليمام

ورق النوم لم يعد

مثلما كان وديعاً

هل القصائد

رمل؟

تلك نار الرعاة، أي ....

مزج (العشب) بالأسى؟

أي ريح

حملت خوفهم إليّ....... (الديوان، ص 7-8)

فالقصيدة لم تعد تحمي صاحبها من برد الليل ووحشته وخفافيشه السادرة، فلتوقد النار، ولتشعل الثورة ليحل الدفء وليعود للقصيدة ألقها وروحها قبل أن تستحيل رماداً ورملاً. إن القصيدة/ العشب ممزوجة (بالأسى) والخوف، في زمن (الوحشية) والشراسة وهبوب (الرياح) العاتية. ويتساءل الشاعر هنا: من (مزج العشب بالأسى)؟ ومن حول القصيدة إلى مرثية تبكي الحياة والوطن، وإلى بكائية تنعي الإنسان

وأحلامه، حتى تذبل (الروح) وتنطفئ (المصابيح) في طريقه ويتوقف (الكلام أو النشيد أو القصيدة)؟ يختتم الشاعر ·أغنيته) متوجعاً محتجاً مستغيثاً.

4 - وتجسد قصيدة (المغني) حالة نفسية موجعة للشعر والشاعر وأحلامها المنبعثة من أنات الشاعر ونغمات القصيدة وكلماتها ومعانيها، يقول:

أين المغني

ذا دم نائح

في وتر العود

وأيامنا حجارة

تحترق

أين مغنينا؟

نداءاتنا دامية

والريح قد شردت

(عشب) الأغاني

ليس من زهرة

لا ظل في الروح

لطير

الأفق

أين انتهينا

يا غبار الطرق (الديوان، ص 77-78)

فالمغني/ الشاعر غاب صوته في زماننا، وأعشابه، أغانيه/ أو قصائده تشردت وبعثرتها (الريح) والعواصف، فما الذي يبقى للشاعر حين يختفي صوته وتقطع (أوتار عوده) ونغماته، ما الذي يبقى له حين تحرق (أزهاره) و(أعشابه) و(أوتاره) و(طيوره)، أي كلماته. من يبقى له سوى (غبار الطريق) وجفاف الروح، والتيه في رمال الصحراء القاحلة.

أين المغني/ الشاعر الذي قضى العمر يكتب/ يغني، يحرق أعصابه، ويروي أعشابه/ قصائده بدمه وروحه، أين ينتهي صوته وعذابه، يتساءل الشاعر، هل إلى حجارة الطريق وخراب الروح و(نداءات دامية) وأزهار محترقة يلفّها جميعاً (غبار الطريق) وانعدام الرؤية والسقوط في هوة اليأس ومستنقع الصمت والخوف والذل؟

5 - وفي قصيدته (من لهذا العالم الموحش) في رثاء الشاعر عبدالرحيم عمر، يستحضر العلاق صورة العشب المشتعل في الذاكرة تعبيراً عن اشتعال القصيدة الحزينة في رثاء الفقيد، الشاعر الصديق، يقول:

يتدلى أفق

جهم وراء الشجر

وتئن امرأة في

خشب القيثار، من غاب؟

من أشعل هذا (العشب)

في ذاكرة الباكين؟

ما أضيق هذا الليل

أين الشعراء؟

قمر يبكي على (أعشابنا) المرّة

أين الشعراء؟

جاء الغيم (والعشب)

كسيرين..........

ولماذا

تتشظى الريح

والروح... ويمضي

الشعراء (الديوان، ص 103-106)

ولأن الشاعر - هنا - يرثي شاعراً، فإن القصيدة هي (الأرض) المشتركة فيما بينهما، فرحيل الشاعر هو الذي (أشعل العشب في ذاكرة) المغني، وأوقد نار القصيدة حزناً على فراقه، واحتجاجاً على غيابه وانكسار (قيثارته) في هذا (العالم الموحش) أصلاً، وها هو ذا يزداد (وحشة) و(انطفاء) وانكساراً بعد غياب شاعر جديد.

وتتكرر صورة العشب في هذه القصيدة ثلاث مرات لتجسد ثنائية الربيع والخريف، أو الحياة والموت من ناحية، وثنائية الشاعر والقصيدة، أو المغني والقيثارة من ناحية أخرى، فخشب (القيثار) الذي انكسر، وطلوع القمر على هذه (الأعشاب المرة) أو القصائد الرثائية الحزينة، دفعت الشاعر للتساؤل بيأس (أين ذهب الشعراء) أين اختفت قصائدهم، الشعراء الراحلون أو الشعراء الواقفون على (تابوت) الفقيد.

لكن الشاعر وقصيدته ينكسران في هذا الموقف المفجع، إنهما كالغيمة والعشب يتلاقيان كسيرين لأن اللقاء محزن ومؤلم (تتشظى فيه الريح والروح) ويغيب فيه الصوت الذي قاوم (البكاء) و(الانحناء)، وناطح (هذا العالم الموحش) طويلاً بقصائده، فمن (لهذا العالم الموحش)

بعد رحيل الشعراء؟ يعنون الشاعر قصيدته، إشارة إلى غياب الصوت الذي يخفف وحشة هذا العالم، ويجعله أقل خراباً وجفافاً وخيبة، أي صوت الشعر والشاعر والقيثارة.

6 - ويرصد العلاق في قصيدته المؤثرة المؤلمة (نواح بابلي) أوجاع الرحلة الشاقة، رحلة البحث المضنية عن العشب والخلاص من الجفاف عبر القصيدة، ويجسد حالة انتظار عقيمة يائسة لحياة (فيها حياة) بعد طول قحط وموت وليل لا يبدو أن له آخراً وشيكاً أو فجراً قريباً يقول في نواحه/ قصيدته:

من يدل يديّ

على (العشب)، نار القرى

ذهب موحل، وأنا أتلفت

بيني وبين القصيدة

ليلان

بيني وبين دمي وردة

جهمة، والقصيدة ذكرى

خراب جديد

أي كمين

هو النوم

أسئلة وشظايا (الديوان، ص 39-40)

لقد أتعب الرحيل والبحث والانتظار الشاعر وأرّقه وفجّر مشاعره الحبيسة المتراكمة ليصرخ: أين العشب؟ (من يدل يديّ على العشب)؟ من

يعيد للأرض بهجتها، وللحياة دورتها ومعناها، وللقصيدة تجلياتها؟ هل من الضروري أو الحتمي، يتساءل الشاعر، أن تصبح القصيدة استجابة للخراب فقط، أو ردّة فعل للانكسارات والهزائم؟ أليس هناك فرصة لأن تكون القصيدة استجابة للحياة وتعبيراً عن الجمال والروح والأحلام، بعيداً عن الدماء والدمار وتصدعات النفس والذاكرة.

(أي كمين) ينصب في أثناء النوم حيث يعم الظلام والخراب وتسرح خفافيش الليل وتمرح وتبطش بالطير والعشب بـ: (بابل المحلة) أو بالأمة الممزقة الغائبة النائمة العمياء، يقول:

أين تقبع

أيامنا المقبلة؟

يا بابل المحلة؟

.... كأن دماً بابلياً

يضيء لنا آخر الليل

.... كأن شتاء الأسى يطأ (العشب)

والأغنيات

لا ندى

يدهش الغرباء، ولا (عشبة)

في ثياب المغنين

كنا نلوح للريح

... أي البلاد

أشد خراباً، وأبهى أسى

من بلادي

كنا نرى قصباً

بابلياً يئن

بلادي..... بلادي

بلادي يا أعذب النائحين (الديوان، ص 46-48)

فالزمن الماضي كان مدهشاً كئيباً، فماذا يخبئ لنا الزمن الآتي، يتساءل الشاعر، ويبادر قائلاً: (بابل الممحلة) أم وطناً/ مستقبلاً قاحلاً، أكثر وحشة وكآبة من سابقه، كأن الأسى (يطأ العشب) ويسكت (الأغنيات)، يجفف الحياة ويخرس القصائد ويسرق (أصوات المغنين) فأي (البلاد أشد خراباً) يصرخ الشاعر، لكن صراخه يتعالى أكثر فأكثر مع الآخرين (بلادي........ بلادي).

إن وجع الشاعر مزمن وعميق ومدمر، فكلما تعلق بأمل ضئيل.. بزهرة، بعشبة، بقطرة ندى، داهمه الدم والدمار والخراب والأنين، يطأ أحلامه وأغنياته وروحه ليدفع به إلى زاوية اليأس والعجز والانهيار وهو يردد مع المنشدين (بلادي يا أعذب النائحين)، فليس له إلا النشيد والقصيد والنحيب. فمن يعيد إلى الشاعر صوته، ومن يوقف نزيف أزهاره وأعشابه وشرايينه؟؟؟

هامش

1) علي جعفر العلاّق: ديوان (ممالك ضائعة)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة (1999).

* * *

قراءة في مفهوم
بيتر بروك للمسرح

علاء عبدالهادي

1 - مقدمة:

حينما بدأت كتابة دراسة مختصرة عن المسرحي (بيتر ستيفان بول بروك) « Peter Stephen Paul Brook » وجدت نفسي مشدوداً إلى أنطونين آرتو (1896-1948 « Antonin Artaud ») من جهة أخرى، وأعمال شكسبير وأساليب إخراجها التي عولجت فيها نصوصه بأشكال غير تقليدية من جهة أخرى. لكنني التزمت ما انتويته من غرض لهذه الدراسة، وهو استكناه رؤية بروك المسرحية، وهنا تراجع شكسبير ليتقدم آرتو بثبات ويظهر تأثيره الهائل على رؤية بروك الكلية للمسرح، وعمله كمخرج يضع التجريب والتواصل هدفين لمشروعه المسرحي. وحاولت هذه الدراسة الكشف عن مصادره المعرفية والتي كان لها أثر في تشكيل مفهومه للمسرح.

تقوم هذه الدراسة على مسار تحليلي يتم من خلاله التعامل النقدي - وبشكل أساسي - مع مفهوم بيتر بروك - في ثوابته - للمسرح. تلك الثوابت الحاكمة لمجمل رؤيته المسرحية الواردة في كتابه **المساحة الفارغة**. وتحاول هذه الدراسة اكتشاف عناصر نصه النقدي - التي ارتكز عليها مفهومه للمسرح - والعلاقات فيما بينها، والتعامل النقدي معها كما لو كانت نصاً إبداعياً يقبل إعادة التداول النقدي من أجل اكتشاف ما يخفيه نصُّه النقدي في بساطته الظاهرة والخادعة أيضاً.

وُلد بيتر بروك في لندن عام 1925 ودرس في اكسفورد، ونجح كمخرج في سن مبكرة، ليصبح فيما بعد مخرج فرقة شكسبير الملكية

عام 1962 وعمره سبعة وثلاثين عاماً. ومر بروك برحلة فنية طويلة ومتنوعة.. الأوبرا.. الفيلم السينمائي.. الملاهي الكوميدية.. الكلاسيكيات.. وغيرها، وكان أول إخراج مسرحي له في عام 1943 لدراما كريستوفر مارلو «Christopher Marlowe» (1593-1543) دكتور فاوست «Doctor Faustus» وأخرج عام 1945 الآلة الجهنمية «The Infernal Machine» لكوكتو «Jean Maurice Cocteau» (1963-1889) وفي سن العشرين أخرج لشكسبير (خاب مسعى العشاق) «Love's Labour's Los» في ستراتفورد «Stratford» عام 1946، وتميز إنتاجه في هذه المرحلة المبكرة - كما يقول جون رسل تيلور «John Russel Tylor» في قاموسه المسرحي - بكفاءة إخراجية خاصة فيما يتعلق بأسلوبه في الإعداد والعرض، كما كان مسؤولاً عن إخراج رائعة شكسبير روميو وجولييت والتي أثارت عند عرضها غضب النقاد بسبب طريقة تعامل المخرج مع النص الشكسبيري، مما أثار التساؤل حول مدى أحقية المخرج في التدخل في النص الأصلي والحذف منه. وفي 1949 أخرج بروك (سالومي) «Salome» لشتراوس «Strauss» وصمم مناظرها سلفادور دالي وأثار العرض عاصفة نقدية. وفي عام 1950 أخرج بروك مسرحية جان آنوي «Jean Anouilh» «Ring Round the Moon» ليبتدئ بعدها مرحلة جديدة من الإنتاج المتميز، حيث استشف بروك خلال إخراجه لأعمال كوكتو وآنوي مفهوماً لبناء لغة مسرحية شعرية جديدة، عن طريق غير لغوي، يبتدىء بإعداد النص الدرامي من أجل البحث عن طرق مناسبة وغير تقليدية لعرضه، الأمر الذي يشي في مرحلة مبكرة بتأثره بجان لوي بارو «Jean-Louis Barrault» وأفكاره، فكلاهما تتبع مساراً لمسرح طليعي يعتمد الأسطورة، ويقوم على التعامل مع النصوص الدرامية بما فيها كلاسيكيات شكسبير بشكل يرجعها إلى جذورها الأولى. وفي عام 1950 أخرج بيتر بروك مسرحية شكسبير «دقة بدقة» «Measure for

Measure » بشكل متميز وبأسلوب مختلف ، وكما أشار رالف بيري « Ralph Berry » في كتابه « *Changing Styles in Shakespeare* » وأخرج لشكسبير أيضاً « Titus Andronicus » تيتوس اندرونيكسفي عام 1955، وكذلك مسرحية جان آنوي « The Lark » في نفس العام، وكان قد أخرج قبلهما « Venice preserv'd » لمؤلفها « توماس أوتواي « Thomas Otway » في عام 1953.

وفي عام 1956 أخرج « نقطة فوق سطح صفيح ساخن» لتينسي ويليامز « Tennessee Williams » في باريس وهي الدراما التي فازت بجائزة « بوليتزر » للدراما (منعت الرقابة إنتاج هذه المسرحية في لندن حتى تم إخراجها بشكل شخصي وغير عام، سنة 1958)، وبعد إخراجه لهذه المسرحية قرر بيتر بروك أن تقتسم جهده المسرحي ووقته العاصمتان لندن وباريس، وأصبح بشكل أكثر وضوحاً تحت تأثير كتابات آرتو النظرية، وكما يشير لذلك جون رسل تيلر، وإن كان بروك قد أفصح بعد ذلك عن أنه قد عرف آرتو في بداية الستينات. ووجه بروك بعد ذلك « سكوفيلد » Scofield في إخراجه لـ « هاملت» عام 1955 كما أخرج بروك العاصفة « The Tempest » لشكسبير « 1957 ».

وقد عمل بروك كمخرج مساعد مع بيتر هال Peter Hall وميشال دنيس Michel Saint Denis في إحراج الملك لير « King Lear » لشكسبير عام 1964، والتي عرضت في موسكو بعد غياب الفرق الإنجليزية عن موسكو منذ عام 1917، وكما يشير لذلك « *The Concise Companion to the Theatre* » وقد أثار هذا العرض ضجة نقدية كبيرة . وكانت مسرحية « The Screens » لجان جينيت « Jean Genet » هي العامل المساعد الذي كشف كثيراً من أفكار « آرتو » لبروك عبر محك عملي والذي دفعه لاستكناه أثر تطبيقها العملي وذلك عند إخراجه

مارا/صاد للمسرحي الألماني بيتر فايس «Peter Weiss» باحثاً عن مسرح طقسي مع رفيقه المخرج الأمريكي تشارلز مارويتز «Charles Marowits» (الذي أنشأ بعد ذلك مسرحاً في توتنهام عام 1968 سماه المساحة المفتوحة «Open Space») وقد حاولا معاً إبداع شعرية جديدة للمسرح عبر مؤثرات الصدمة.. الصيحات.. الأقنعة.. الترانيم البدائية.. الملابس ذات الشكل الطقسي.. الإضاءة المثيرة.. وغيرها. وظل بروك باحثاً عن مسرح الأسطورة والطقس، ميالاً إلى التبسيط والجماليات الجديدة. وكانت الورشة وما يتم فيها من إعداد على مستوى النص الدرامي أو مستوى العرض وتقنيات الممثل، هي إحدى الوسائل للكشف عن لغة مسرحية جديدة تحطم الجماليات التقليدية، وهي العودة إلى لغة أكثر طبيعية في التعبير، خاصة عبر الصوت والجسد، يقول بروك (إن التناقض بين الكلمات والتصورات يدفعني لمدى أبعد من الكلمات). وأسس بروك جماعة مسرحية أسماها «LAMDA» في عام 1964.

ويذهب المسرحي ج. ل. ستيان «J. L. Styan» في الجزء الثاني من كتابه الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق «*Modern Drama in theory and Practice*» أن مسرحية مارا/صاد هي المحاولة الأولى المكتملة لاختبار بروك لمفاهيم «آرتو» ووضعها في محك عملي، بالرغم من المؤثر البريختي الواضح في هذا العمل، فضلاً عن بعض الظلال من بيراندللو «Luigi Pirandello» التي ظهرت في العرض.

واستمرت آثار «آرتو» ومسرح القسوة واضحة على أعمال بروك خاصة في إخراجه «U.S» عام 1966 وهي دراما يقوم موضوعها على غزو القوات الأمريكية ليفتنام، في رحلة عرض وثائقية وتجريبية. وظهر أثر آرتو أيضاً في إخراجه لدراما أوديب «Oedipus» لسنيكا «Lucius

Annaeus Seneca » على مسرح «الأولدفيك» عام 1968 وفي عام1969 صدر كتابه «**المساحة الفارغة**»[1].

أخرج بروك «حلم منتصف ليلة صيف Midsummer Night's Dream » لشكسبير في عام 1970، وفي نفس العام وبمساعدة من فورد « Ford » أنشأ بيتر بروك في باريس «المركز العالمي لأبحاث المسرح » « ICTR » ليقدم مع مساعديه جيوفري ريفس « Geoffrey Reeves » وأندريه شربان « Andrei Sherban » أعمالاً تجريبية تقوم على أداء مجموعة مختلفة الأجناس من الممثلين، مؤكداً في كل أعماله على أهمية التمرين الجسدي والصوتي لممثليه، وما يتطلبه ذلك من قدرة الممثل على التحكم الحاد والمسيطر على إمكانات الصوت والجسد، وارتبط ذلك بتمرينات اليوجا والتقاليد الصينية في التحكم الجسدي والصوتي. وقد اتضح هذا الأسلوب في عمله المسمى « Orghast » أورجاست عام1971 والمكتوب بلغة تعتمد على الصوت أعدها الشاعر تيد هيوز « Ted Hughes » والتي تحكي كما وصفها ادوين ويلسون Edwin Wilson في «كتابه الخبرة المسرحية *The Theater Experience* » عن الفساد في قصر قديم - في جبال فارس القديمة - كان يملكه داريوس (Darius)، وقام العرض فوق قمة جبل يتسلقه الجمهور لمشاهدته وعلى ضوء القمر.

واستمر بحثه عن لغة مسرحية عالمية فيما يسميه ج. ل. ستيان J. L. Styan المسرح الشفهي « Verbal Theatre »، وكان إنتاجه لمسرحية «الأيك» « The IK» عامي 1975/1976 علامة عامة في هذا الطريق، وهي قصة حقيقية لنزوح قبيلة أوغندية، أعدها للمسرح دينيس كانان « Denis Cannan » وكولن هيجنس « Colin Higgins » مع ارتجال مشاهد قامت على دراسة انثروبولوجية بعنوان «أناس الجبل» « The Mountain People » كتبها كولن تيرنبل « Colin Turnbull »، وقد أعد ورشة لممثليه من أجل اكتساب إيقاع القبيلة التي يمثلون قصتها، حيث شارك هؤلاء

الممثلون في الإحساس الكامل بإيقاع هذه القبيلة البدائي ووضعها الإنساني.

وفي عام 1978 أخرج لشكسبير «أنطونيو وكليوباترا» وقبلها أخرج لألفريد جاري «Ubu Roi» عام 1977 وفي عام 1979 أخرج بروك عملاً مسرحياً قائماً على قصيدة فارسية كتبت في القرن الثاني عشر، للشاعر فريد الدين العطار وكان نص العرض مفتوحاً للارتجال، واختلف من عرض لآخر وتماهى فيه الممثلون مع الطيور والكائنات الأسطورية. وبعد إخراجه تراجيديا كارمن «La Tragedie de Carmen» عام 1983، ترك بروك علامة أخرى مهمة في تاريخ مسرحنا المعاصر وهي «المهاباراتا» Mahabharata عام 1985 والتي ارتكزت بشكل واضح على مسرح الأسطورة، مستخدماً الأقنعة، عرائس بالي، أشكالاً إنسانية كما تراها عين الطائر (منظور هندسي) وتكنيك خيال الظل، مع استخدام رمزي ومجرد لحركة الجسد والإيماء، وكأنه يحاول بلورة لغة مسرحية عالمية، ونموذج كوني، لا يخضعه الزمن لضروراته وتغيراته. وقد استغرق إعداد هذا النص للمسرح عشر سنوات، وساعد بروك في إعداد هذا النص للمسرح جان كلود كارير «Jean Clude Carriere»، وكما ذكر كرستوفر اينز «Christopher Innes» في كتابه عن المسرح الطليعي «*Avant-Garde Theatre, 1897-1992*» وفي عام 1989 أصدر بيتر بروك كتابه الثاني: **النقطة المتحولة: أربعون عاماً من استكشاف المسرح** (*The Sifting Point: Fourty Years of Theatrical Exploration*)[2].

ونكتفي بهذا العرض السريع لأهم محطات بروك وأعماله المسرحية. والتي تظهر منذ القراءة الأولى جدلية بحث بروك عن لغة عالمية للمسرح.

II - تأثير كتابات أنطونين آرتو النظرية على بيتر بروك:

لا يمكن الكلام عن مفاهيم بروك المسرحية دون التعرض للشاعر ،

الممثل، المخرج المسرحي والكاتب أنطونين آرتو «Antonin Artaud» 1896 - 1948، والذي يعد من أهم المسرحيين في هذا القرن، حيث ساهمت أفكاره بشكل مباشر وأساسي في تثوير المسرح، وكانت توجهاته النظرية دليل عمل لكثير من الفرق الطليعية في حركة المسرح المعاصر.

ويرى ستيان L. Styan أن الغموض الذي يكتنف كتابات آرتو النظرية تركت نظريته مفتوحة على مدى يقبل الكثير من التأويل وإعادة الاستخدام والتجريب مما أعطى لرؤيته حضوراً قوياً ومتعدداً.

وسنحاول هنا بإيجاز استشفاف العلاقة بين كتابات آرتو ومفاهيم بروك المسرحية. يؤكد بروك «أن ما تم تمثله من أفكار آرتو لا يمثل عشر ما يحتويه منهجه» وقد عبّر منهج بروك عن احتياج دائم لممكن آخر وجديد خلال رحلة طويلة من البحث المسرحي الجاد، وبرغم تقدير بروك الأرثوذكسي للنماذج الدرامية المختلفة إلا أنه كان رافضاً - على الدوام - لحالة المسرح الحالية. مؤكداً على أهمية اعتماد المخرج على إعداد النص الدرامي من جهة وامتلاكه لرؤية كلية وأسلوب فني لا يعتمد بشكل كلي على النص الدرامي من جهة أخرى. ولن نحاول هنا الاستغراق في الربط والتدليل حتى لا يخرج المقال عن طبيعته، بل سنترك هذه المساحة فارغة! ليقوم القارىء عبر الاستنتاج والتحليل باستكناه هذه العلاقة والتي قد تتضح بشكل أكثر حين يأتي الكلام عن رؤية بروك ومرتكزاته الفنية في المسرح وإن كنت سأدلل ببعض الاقتباسات التي تربط بين بروك وما جاء في المانيفستو الأول «1932» والثاني «1933» لآرتو، وقد ضمهما كتابه «**المسرح وقرينه**».

يقول بروك «إن نظريات آرتو يمكن إثباتها في مسرح الشرق.. في حياة مكسيكو.. في الأساطير والتراجيديات الإغريقية.. وفي المسرح الإليزابيثي قبل ذلك كله... حيث تكمن قوة النصوص الشكسبيرية في

حقيقة قيامها على تقويم الإنسان من جميع جوانبه بشكل متزامن.. لذا يمكن لنا أن نعتبر القوة عند آرتو محاولة لاستعادة تنوع التعبير الشكسبيري بوسائل أخرى، وتجاربنا التي تستخدم كتابات آرتو كنقاط انطلاق يمكن تفسيرها كمحاولة دائمة للبحث عن لغة مسرحية». هذا الاستشهاد كان دافعاً قوياً لنا كي نحاول البحث في إيجاز عن مفاهيم آرتو المسرحية، التي أثرت بشكل مباشر على بيتر بروك. قبل التعرض بالتفصيل لمفاهيم بروك المسرحية، وسنورد فيما يلي أهم مرتكزات آرتو التي قامت عليها رؤيته المسرحية، والتي أثرت بشكل جذري على رؤية بروك المسرحية:

1 - رفض سكونية البناء المسرحي السائد، خاصة من الوجهة المعمارية، حيث يمكن للمسرحية أن تحيا حياة مختلفة عند تغيير شكل الفضاء المنصّي السائد. ونرى أن بروك قد تبنى وجهة النظر هذه في الكثير من أعماله وعلى مستوى كتاباته النظرية.. أشار بروك إلى أن الأشكال الخاطئة لدور العرض المسرحية تسببت في أزمة حقيقية مؤكداً أن مسرح اليوم يجب أن يتخلى عن سجنه التقليدي.. «المَبْني»، وعليه أن يجد نفسه عند كل خبرة مسرحية مختلفة في شكل جديد.

2 - يؤكد آرتو على أهمية اتكاء النص الدرامي على الطبيعة، على الصراع الكوني، والقوى فوق الإنسانية، على... البطل، المسخ...، مشيراً إلى إمكانية تحويل العمل المسرحي إلى قصيدة ذاتية الغائية، ممهورة بالرعب والنشوة، والسؤال الكوني الدائم عبر إعداد وأداء مختلفين، ونلاحظ أن معظم الأعمال التي تبناها بروك خاصة بعد مارا/صاد قد حمّلها هذا الاتجاه. واهتم آرتو بالبحث عن سبل تعمل على إعتاق التخيل أو التصوير الدرامي من الحياة الواقعية، عن لغة

جديدة تؤثر في حساسية المتلقين وتحمل شفرتها الخاصة لتعمل بشكل مغناطيسي على الحواس، لاستخراج ما هو كامن من مشاعر بدائية عند جمهور المتلقين، ومن هنا جاء رأى آرتو الخاص بعدم أهمية النص المكتوب إلا كنقطة إنطلاق، فالنص عنده ذريعة فقط لبدء عمل ما، واعتمد على تفعيل كامل الفضاء المنصّي عبر الاهتمام بالأصوات والحركة الجسدية البطيئة، التصورات، الاستخدام المغالى فيه للإيماءة، حركة الأيدي، الأقنعة، الرقص، وأهم من هذا كله اختبار عصبية الجمهور وشد انتباههم ودفع استجابتهم التلقائية إلى أقصى حد ممكن. وذلك من أجل أن يبتلع الحدث المسرحي المتلقي بشكل تام مسيطراً عليه ودافعاً استجابته العصبية لحدها الأقصى من الاستثارة والتنبيه. ويعارض منهج آرتو بشكل أساسي الواقعية الفجة مقتنعاً أن الدراما لا تستطيع أن تعيد إنتاج الحياة، لذا لا لزوم أن تحاول ذلك.

يذهب بروك إلى أن مستقبل المسرح يكون في تجاوزه لسطح الحقيقة، ويرى في أعمال آرتو أنها تنأى عن الكليشيه، وتحاول أن تكتشف نفسها في كل حدث مسرحي بشكل جديد ويؤكد بروك في كتابه **النقطة المتحولة** أنه يبدأ دون شكل، وليس لديه تكنيك ، فهو يبدأ بإقامة المشهد المسرحي ثم يحطمه وهكذا يتقدم نحو الفكرة، «فهل يمكن لنا أن نعدَّ ذلك تكنيكاً في حد ذاته؟». وكانت المسرحية المعدة من عمل شيلي وستاندال «Cronique Italiennes» مثالاً لما اتجه له بروك فيما بعد في تعامله الحر والمطلق مع النصوص الدرامية، بما فيها الشكسبيرية وتحويلها بشكل كلي إلى علاقات جديدة يتم إنتاجها ضمن وسيط حركي في علاقات زمانية - مكانية متجددة ، وكان تأثير الطقوس الشرقية على مسرحه وممثليه هائلاً خاصة فيما يتعلق بفهمه للاتصال المسرحي، وتحويل طبيعة الاتصال في النص

الدرامي اللغوي إلى علاقات جديدة عبر الحركة والإيماءة والأصوات الطبيعية، لتخليق شعرية مسرحية ناتجة عن أداء لا يقوم على اللغة المكتوبة.

3 - طالب آرتو في المانيفستو الأول لمسرح القسوة إلى الاهتمام بإنتاج أعمال فترة شكسبير، وتبنى أعمال المسرح الإليزابيثي مع تعريتها من نصوصها، والاحتفاظ بالأساسي فقط في أي عمل يتم تبنيه من هذه الفترة، وإنتاج قصة المركيز دي صاد وما شابهها عبر التركيز على الشهوي وموضعته مسرحياً لاستخراج حالة خارجية من القسوة. كما دعا إلى إنتاج أعمال مثل الزوهار «Zohar» وهو كتاب «**الإشراقات**»... والذي يحوي عنفاً كامناً يمكن مسرحته، وهو ما يشي بتوجه آرتو إلى إعداد النصوص الميثولوجية للحضارات والقيام بتنفيذها مسرحياً! ونلاحظ هنا الرباط القوي بين ما طالب به آرتو وبين معظم إنتاج بروك المسرحي.

4 - أما بالنسبة للتمثيل فيذهب آرتو في كتابه **المسرح وقرينه** إلى ضرورة أن يستخدم الممثل عواطفه مثلما يستخدم الرياضي عضلاته، موظفاً كل إمكانياته وقواه للتأثير على الجمهور، فالممثل هو ذلك الرياضي الذي يؤثر في العاطفة، ويرى آرتو مسرحه تجميعاً من أشكال مختلفة في حدث واحد يهدف إلى التأثير على المتلقي داخل بنية كلية متماسكة، أكثر منها أنساقاً متتابعة، وأن القسوة في مسرحه هي محض «فزع روحي». وقد منح آرتو ممثله أهمية كبيرة حين اكتشف اعتماد المسرح الغربي الكامل على الكلمة فدعا إلى استخدام الإيماءة، الصراخ، الأصوات، الحركة الجسدية، الأقنعة.. إلخ مما يترتب عليه ابتكار أساليب جديدة على مستوى التمثيل والإخراج، خاصة تركيزه على ضرورة أن يقوم الممثل بإنشاء جسد

طيع يستطيع أن يقدم عبر الحركة والصوت سلسلة من الرموز التي يستطيع قراءتها المتلقي بشكل دقيق ومباشر، عبر بنية متماسكة تنصهر فيها عناصر فنية مختلفة مثل الرقص، الإيماء، البانتومايم، الفن التشكيلي... وغيرها، وقد اعتمد آرتو على أسلوب تمثيلي يقوم على تنويعات مختلفة من المبالغة في الأداء، والحركة غير الطبيعية، والإيماء المجرد والعاري من الشخصانية والمعتمد بشكل كبير على عضلات الممثل وجسده، وذلك لتوليد حالة تواصل سحرية مع الجمهور مقدماً لجمهوره خبرة لا يستطيع المتلقي التعامل معها بشكل ثقافي أو عقلاني مباشر ولا يمكن تحليلها، لأنها تتردد بين منطقة الوعي واللاوعي، لذا كانت الأصوات المجردة عنده أفضل من الكلمات في تقديم رؤيته الجمالية الخاصة للمسرح.

يقول بروك في كتابه «**المساحة الفارغة**» (إن جوهر النص هو التواصل مع الجمهور وإحالته إلى عناصر مشتركة في الخبرة الإنسانية)، هنا يصبح النص الدرامي عند بروك عاملاً مساعداً، وتصبح العلاقات التجسيدية الناتجة عن تفاعل المؤدي مع جمهوره - وسط بقية العناصر المسرحية - هي جوهر المسرح.. لذا جاء تركيز بروك على الإقناع، يقول بروك في النقطة المتحولة: (إن الراحة تسلب من التجربة كل حيويتها (...) وفي كل تجاربنا استطعنا أن نثبت أن الجمهور لن يحس أبداً بأنه يفتقد الراحة إذا أصبح التمثيل في الوقت ذاته أكثر دينامية وحيوية) وستتضح العلاقة أكثر عندما يأتي الحديث عن مفاهيم بروك المسرحية.

5 - يرى آرتو المخرج ساحراً أو صانعاً للأسطورة، إنه القس الجديد وهو من يفتح الأبواب المغلقة في النص، وعند الممثل، وفوق الخشبة المسرحية، ويمنح آرتو المخرج سلطة بطريركية في تفسير العمل

الدرامي وطرق إخراجه، الأمر الذي جذب كثيراً من المخرجين إلى أسلوبه المسرحي ومفاهيمه النظرية. ومن أهم المخرجين الذين تأثروا به جان لوي بارو (فرنسا)، جرزي جروتوفسكي (بولندا) بيتر بروك، (بريطانيا)، وجوليان بك، جوديث مالينا، ريتشارد ششنر، وجوزيف شايكين (أمريكا).

وسيتحول هذا المخرج فيما بعد عند بروك خادماً للعمل. ينسق عمل الممثلين، ويقدم الاقتراحات، ويوجه النقد والتشجيع ورغم استخدام بروك لفظ «خادم» إلا أن هذا الاستخدام على المستوى العملي يكشف فهم بروك لدور المخرج الجوهري في تحديد بؤرة العمل وانتقاء زاوية تفسيره وتقديمه، حيث يذهب بروك إلى أن الإقناع الحقيقي للنص لا يمكن أن ينفصل عن تخيل إخراجه.

6 - يتعامل آرتو مع المسرح كأداة لعلاج المتلقي، وانطلق من هذا الافتراض في اتجاه الدفع بعناصر جديدة تستكمل تنظيره الكلي للمسرح.. أهمها التأثير على الجمهور من خلال استخدام آليات تدفع الجمهور إلى الإحساس بالصدمة والوحشية، آليات تستلهم الكثير من فنون العرض السحرية المنتَجة في الشرق، داعياً إلى ملء الفضاء المسرحي بحالة من التوتر الناشئة عن تفاعل العرض والجمهور عبر استثارة مشاعرهم البدائية.. هلاوسهم.. جرائمهم السرية.. عداوتهم.. إلى غير ذلك، من أجل دفع الجمهور إلى أبعد حافةٍ ممكنة من عدم الاستقرار، والتوتر الفعلي، والتطهير، لتصعيد حالة الطاقة الحيوية للمتلقي.

ويذهب بروك إلى أن: «لا تجربة مسرحية مكتملة دون جمهور» وأن «جوهر النص هو التواصل عبر إحالة الجمهور إلى عناصر مشتركة» وكما فعل هو في إخراجه وإعداده لمسرحية .U.S. ونلاحظ هنا تشابه بروك مع

آرتو، فالاثنان يركزان على التجريب، والبحث عن لغة مسرحية جديدة في نفس الوقت الذي يضع الاثنان أعينهما دائماً على الجمهور، بخلاف كثير من الفرق الطليعية أو التجريبية التي ترى الجمهور، عنصراً ثانوياً في رؤيتها للمسرح.

يتضح لنا من هذا العرض مساحات التشابه بين آرتو وبروك، وقد جاءت كتابات بروك النظرية (1969 & 1989) بعد احتكاكه العملي والمباشر مع كتابات أنطونين آرتو النظرية خاصة عند إخراجه مارا/صاد مع تشارلز موروويتز عام 1946، وهو ما دفعنا للكلام بإسهاب عن رؤية آرتو المسرحية وذلك لتماس الكثير من مرتكزات بروك المسرحية معها، وهو ما يفصح عنه الاستشهاد التالي لبروك في حديث له عام 1946، وقد ورد في مقدمة الطبعة الإنكليزية لمارا/صاد: (المسرح مثل الحياة، قائم على الصراع بين الانطباعات والأحكام حيث يتعايش الوهم مع ضده في ألم واحد عند مستوى لا يمكن الفصل بينهما فيه) ما أقرب هذا الكلام بآرتو وأسلوبه.

ومن المهم أيضاً أن نذكر تأثر بروك بآخرين مثل المخرج الطليعي مايرهولد Vesvold Emilierich Meyerhold (1874-1940)، والذي كان يرى الممثل عروس ماريونيت يتحكم فيها المخرج كيفما يشاء، وتأثر أسلوبه بالكوميديا المرتجلة. مطوراً أسلوباً في الأداء أطلق عليه الميكانيكا الحيوية «Biomechanics»، ويقصد مايرهولد بهذا المصطلح نوعاً من التدريب يهدف إلى تنظيم استجابات الممثلين الانفعالية والعضلية استعداداً للفعل المسرحي، وأن على الممثل أن يوجد نظاماً يقوم على أسس ميكانيكية لتحديد علاقات مكانية ملتزمة بينه وبين زملائه مثل أجزاء الآلة في تآلفها أثناء الحركة، ونلاحظ تأثير هذا الأسلوب على بروك أثناء تدريب ممثليه. وتأثر بروك أيضاً بـ«برتولت بريخت» فقد استخدم بروك

الكثير من تقنيات المسرح الملحمي في أعماله ومع ذلك يقول بروك «إنني أعجبت كثيراً بأعمال بريخت، ولكن هناك أعمال أخرى أختلف معه حولها اختلافاً تاماً» ويؤكد بروك ضمنياً على أهمية الإيهام برغم إعجابه ببريخت، ويتضح ذلك من قوله (.. إن وقوف ممثل على خشبة مسرحية ليذكرنا بأنه في مسرح، لا يعني كما يقول بريخت، بأننا لن نقع في الوهم وإننا سنراقبه كناضجين، ويرى أن هذه التفرقة أصفى في النظرية منها في الممارسة).. ربما كان بروك مدرسياً في فهمه لبريخت.

كما تأثر بروك بالمسرحي البولندي الشهير جورتوفسكي Jerzy Grotowski (1933) وأسلوبه في تدريب الممثل وإعداد العرض على قاعدة من الاصطفاء والانتقاء، «على الممثل أن يستخدم كل قواه الجسدية والعقلية مثل الإيماءة ، التقليد، التنغيم الصوتي (Intonation) ربط الأفكار عبر استعارات حركية .. « إلى آخر ما جاء في كتابه «نحو مسرح فقير» «1968» متخلصاً مما هو غير ضروري في الحدث المسرحي للوصول به إلى حالة نقية. وهو أسلوب تمسك به بروك في معظم أعماله. يقول جيمس روس - إيفانز في كتابه «**المسرح التجريبي من ستانسلافنكي إلى اليوم**»[3] إذا كان بريخت مهتماً بأن يدفع المشاهد إلى التفكير، فإن جروتوفسكي مهتم بأن يزعجه على أعمق مستوى ممكن» وهو ما يرجعنا ثانية إلى أفكار آرتو.

III - قراءة في مفاهيم بيتر بروك المسرحية:

المسرح عند بروك لعب، والأفضل أن نسميه لعب منظم، وهناك اقتناع لدى بروك بأنه إذا سار إنسان فوق مساحة فارغة في حين يرقبه إنسان آخر فإن هذا هو كل ما هو ضروري كي يتحقق فعل من أفعال المسرح، وبرغم عدم كفاية هذه المقولة من الناحية النظرية إلا أنها توضح

لنا طرفي المعادلة المسرحية عند بروك، التي ترتكز على العلاقة بين الفعل وتفاعل المتلقي معه:

[فعل ⟷ (تفاعل) متلقي الفعل] ⇇ (تحقق) الحدث المسرحي

1. III. أشكال المسرح:

يقسم بروك أشكال المسرح القائمة إلى أربعة أشكال وكما جاء في كتابه «المساحة الفارغة». وسنوضح في تركيز ما يقصده بروك من كل شكل. وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الكتاب قد كُتب بعد احتكاك بروك بكتابات آرتو النظرية، ومحاولة تطبيقها على المستوى العملي:

1 - **المسرح المميت**: يعتبر التثبيت والتحديد بداية الطريق إلى مسرح مميت ويقصد بروك به المسرح البرجوازي كما يشير الناقد فاروق عبدالقادر في ترجمته للمساحة الفارغة، ويعطي بروك أمثلة على أثر اختلاف نوعية الجمهور على نص مسرحي واحد، وكيف تتغير قيمه الجمالية من مكان لآخر تبعاً لذائقة الجمهور وإحساس المتلقي الفني، مركزاً على علاقة الصحة والتجدد الدائمين، «كل شكل يولد على المسرح موهوب للموت». وهو يشير إلى الأهمية القصوى لتجاوز الأسلوب. ويركز على أهمية ذلك التوتر الذي ينتجه الحدث المسرحي المتجدد كمراوحة دائمة بين المرسل والمتلقي، بصرف النظر عن المهارة النظرية أو الجمالية الفلسفية. ولتفادي المسرح المميت يجب على العرض أن يبحث عن المستوى الخاص، والتردد الصحيح للعرض، حين يكتسب في فضاء ما... درجته الصحيحة ، وحجمه الضروري. يقول بروك في كتابه النقطة المتحولة «إننا في المسرح لم نعد بحاجة إلى أن نبقى مقيدين بالزمن أو الشخصية.. أو الحركة، لم نعد بحاجة لاستخدام هذه الدعائم التقليدية ورغم ذلك تبقى أعمالنا حقيقية ودرامية وحافلة بالمعنى».

2 - **المسرح الميتافيزيقي**: إنه مسرح يجعل ما هو غير مرئي - عبر عرض صحيح - مرئياً، هذا التحول يلبي احتياجنا لشيء لا يمكن الحصول عليه بعد أن دمرت قيم البرجوازية كل أشكال الفن الميتافيزيقي، ويذهب بروك إلى وجود ذروتين مكملتين للتجربة المسرحية، ذروة الاحتفال التي تتفجر مشاركتنا فيها متخذة شكل الهتاف والتصفيق.. وعلى الطرف الآخر من البعد نفسه.. ذروة الصمت، شكل آخر من التفاعل في خبرة مشتركة ومعها. إن المسرح الميتافيزيقي قاس يشعل النار.. لا يتلاطف أو يتجمل، يعمل من خلال الرجوع إلى بدائيات الحياة في تجلياتها المعرفية أو الثقافية الأولى.. السحر.. العنف.. العدوى.. الجنون..، وباستبدال لغة الكلمة بالصوت، إنه مسرح يستبدل النص بالحدث، وهنا يظهر جلياً تأثير آرتو ومسرح القسوة على كامل مشروع بروك المسرحي.

3 - **المسرح الخشن**: يذهب بروك إلى أن «الخشونة» هي العامل الذي يربط الأشكال المختلفة للمسرح الشعبي، ويربط بروك بين المسرح الخشن وبين المكان الذي يتم العرض فيه مؤكداً أنه بالرغم من خشونة الأداء إلا أنه يحقق أكثر العلاقات حيوية بين الناس فإذا كان الجمهور شكساً ومتململاً.. يصبح الأهم هو ارتجال ما يسكتهم وكما يقول أريك نبتلي في كتابه «**الحياة في الدراما**» (إذا أردت أن تثير انتباه الجمهور، كن عنيفاً. وإذا أردت أن تبقي عليه، كن عنيفاً مرة أخرى) وهو مسرح متحرر يصبح فيه الدنس والابتذال - بتعبير بروك - طبيعيين وتضحى فيه البذاءة داعية إلى المرح، وبهذا يؤدي النص دوره في التمرد الاجتماعي - أو التعبير عنه - ضد السلطة والتقاليد والادعاء.. إنه مسرح الضجة والضجيج، مسرح يسمح بوجود الشر والضحك، وبرغم اعتبار المسرح الشرعي مسرحاً أكثر

أهمية، إلا أن كل محاولات بعث الحياة كانت تنبع من المسرح الشعبي الذي لا يخجل من الإثارة إلى أشد درجات الانفلات وعدم المسؤولية، إن هذا المسرح يتغذى بالغضب وطاقة الكراهية.. مسرح يقوم على اشتياق حقيقي وعميق عند جمهوره، مثله مثل المسرح المتميز الذي يبحث عن اللامرئي.. خلال المرئي.. محتوياً كل ما يضيء في الإنسان وكاشفاً عن المخبوء فيه.

4 - **المسرح المباشر**: هو مسرح المواجهة القوية حين تشق ظاهرة جديدة طريقها إلى الجمهور، ففعل المسرح خلاص، يترك هذا المسرح في الذاكرة خدشاً، ويرى بروك هذا المسرح ساحة يمكن أن تحدث فيها المواجهة الحية، فتركيز جماعة من الناس حول شيء واحد ينتج قوة متفردة، ويرى بروك فيه شكل المسرح الأهم الذي يوصي به، مؤكداً على دور الممثل كناقل يقتنص اهتمام المتفرج ويقوم بتخفيض وسائله الدفاعية الشخصية. ويذهب إلى أن المسرح الضروري هو ذلك المسرح الذي يقوم بوظيفة محددة في المجتمع لا يستطيع شكل فني آخر أن يقوم بها بدلاً عنه، «التأكيد ثانية على أهمية هذا التواصل بين مرسل ومستقبل» إنه المسرح الذي «يكون فيه الاختلاف بين الممثل والمتلقي اختلافاً عملياً فقط»، باختصار يركز بروك على أهمية دور استجابة مباشرة مع الآخر، مؤكداً أن المطلب الفني قد يكون أكثر تشدداً من الاستغراق الانفعالي، وأن لغة الإشارات - في هذا الشكل - التي يستقبلها الممثل من ملاحظته للحياة من حوله - برغم أهميتها - ليست هي لغة... الابتكار، ولكنها رد الفعل المشروط، مركزاً على أهمية أن يرهف الممثل السمع لدوره ولصدى الكلمات في نفسه بشكل تجريبي مباشر، ويركز بروك في أعماله على الارتجال ويرى فيه آلية هامة تساعد الممثل على هدم سدوده وحوائطه الخاصة، ليبتعد عما يسميه بروك المسرح المميت.

وبرغم سكونية هذا التقسيم لأشكال المسرح، وعدم تضمن هذا التقسيم كل أشكال المسرح القائمة، إلا أنه كان من المفيد التعرض لها بشكل موجز لأهميتها - التي تتعلق بجانبها الإخراجي أكثر منه التنظيري - في فهم تقنيات تفعيل النص الدرامي في عيوبها ومزاياها، أو خصائصها كما تراها خبرة إخراجية كبيرة كتلك التي يمتلكها بروك. إن أي نص درامي يمكن له عبر الإعداد - أحد طرق بروك الأثيرة عند إخراج عمل ما - أن ينتمي إلى أي شكل في تقسيمه الرباعي المذكور. هذا إذا افترضنا وجود أي من هذه المسميات في صورة نقية.

ومن عيوب هذا التقسيم على المستوى النظري إمكانية تواجد جميع الأشكال الرباعية المذكورة من قبل بروك في عمل واحد، وكما أشار بروك نفسه إلى ذلك وكأنه يفوت علينا من البداية ، فرصة انتقاده.

2. III. إمكانات الحدث المسرحي عند بروك:

يفهم بروك إمكانات الحدث المسرحي من خلال ثلاثة مرتكزات أساسية:

1 - **التكرار والإعادة** « Repetition »: كعمل إبداعي مسخر لغاية، ومدفوع بإرادة.

2 - **التشخيص** « Representation »: ويعني به تقديم النص وتحوله دون وسيط كتابي إلى آخر تجسدي، وبتعبير بروك «إنه المناسبة التي يحدث فيها تقديم شيء وتصويره... إنه شيء من الماضي يُعاد تقديمه من جديد، إنه إبداع للحاضر».

3 - **المساعدة** « Assistance »: أي مساعدة النص بالتفاعل معه، فصنع الحاضر وإبداعه لابد له من عون، فهو لن يتم وحده، إن نتاج هذا الإبداع سيكون بلا معنى دون الجمهور، سيكون هذا النتاج بلا هدف

دون التواصل، دون قدرة التصوير أو التشخيص على الإقناع، ودون قدرة التكرار أو الإعادة على تأطير هذا التصوير ضمن اقتصاديات فنية، ويذهب بروك إلى أننا حين نتفرج على مسرحية يعني أننا نساعد هذه المسرحية عن طريق التفاعل معها بالنظر والتركيز والاستماع وتوجيه الاهتمام. من خلال تفاعل العناصر الثلاثة هذه يتخلق الحدث المسرحي.

نستطيع إذن أن نستكشف ما تتضمنه هذه الإمكانات، وما سكتت عنه من مرتكزات من خلال مفهوم بروك للحدث المسرحي خلال السياق التالي:

بداية، من المفترض تواجد نص ما مكتوب، أو فكرة ذات محاور ثابتة وواضحة يبتدئ منها العمل ونسمي هذه المرحلة - التي لم يشر إليها بروك - باسم النص الأصلي، يتفاعل بروك «المخرج» مع هذا النص بعد اختياره، ويقوم بإعداده على المستوى النظري ضمن أفق خياله الخاص، ومعرفته بممثليه، ومفاهيمه الخاصة للمسرح، لتنتهي هذه المرحلة إلى نص عرض مقترح وغير ثابت، ليبتدئ احتكاك الممثلين مع النص الجديد، وتبدأ مرحلة إعداد جديدة، تستدعي القيام بتغيير جديد على النص المقترح (ضمن حضور جمهور محدود) ولكن قبل بدء العرض العام أمام الجمهور، وتنتهي هذه المرحلة بتثبيت صيغة ما للعرض، وأثناء توالي العروض أمام الجمهور يتم تحديد نص عرض نهائي تتغير بعض محاوره بناء على ثلاث مسببات أساسية:

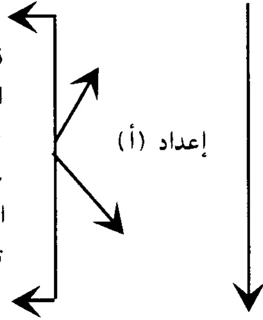
1 - اختلاف الجمهور عند تغيير مكان النص.

2 - تحولات الارتجال وتبدلاتها أثناء العروض.

3 - تجديد الأداء وذلك بسبب تكرار العروض، أو ثباتها.

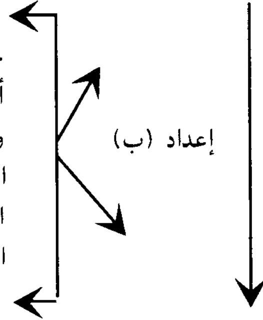
وبرغم هذه المتغيرات إلا أن مرتكزات نص العرض النهائي تكون قد تحددت بشكل نهائي وقار. **نستطيع أن نستنتج السياق التالي من خلال مفهوم بروك لإمكانات الحدث المسرحي:**

1 - النص الأصلي



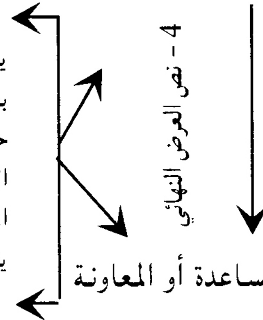
في هذه المرحلة التي أسقطها بروك من مرتكزاته المسرحية. يختار المخرج النص الدرامي، ثم يقوم بإعداده - قبل حالة التحقق - والإبقاء على الأساس فيه من خلال رؤيته في العمل. وهي علاقة لا يطلع عليها الجمهور وتخرج عن مرتكزات بروك التي أوردها عند تناوله للحدث المسرحي.

2 - نص العرض المقترح



خلال هذه المرحلة يحدث تفاعل داخلي بين أفراد العمل أثناء تجسيدهم النص المعد، و،ذلك عبر التدريبات والإعادة وما يلي ذلك من إجراء تعديلات عليه قبل الوصول إلى نص عرض يتم اعتماده. وقبل بداية العرض، وهي علاقة قائمة بين نص العرض وبداية العرض العام.

3 - التشخيص أو التقديم

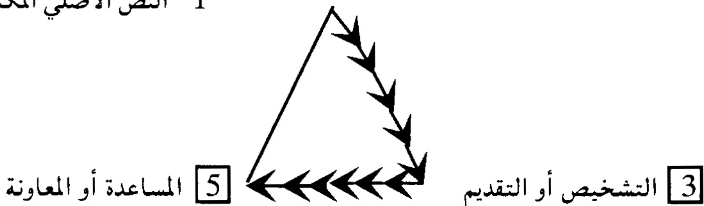


يوجد هنا مستويان، الأول يتعلق بتفاعل أفراد العمل مع بعضهم البعض أثناء سيرورة العرض وتعاقبها - وهي حالة لا توجد في عروض المسرح التقليدية - حتى يتم الوصول إلى تردد ثابت وإيقاع صحيح تتفاعل فيه أفراد المجموعة ككيان واحد. أما المستوى الثاني فهو الذي يتم فيه تفاعل هذا الكيان مع استجابات الجمهور عبر

5 - المساعدة أو المعاونة

حساسية وإحساس مشتركين، وما يترتب على ذلك «أثناء سيرورة العروض» من إدخال تعديلات على الأداء، حتى الوصول إلى المرحلة الرابعة وهي التوصل إلى نص عرض نهائي قائم على ارتكازات أساسية في الأداء، وإن اختلفت تجلياتها في التفاصيل، وبالرغم من تواجد هذا السياق في الكثير من أشكال الإخراج التقليدية خارج مفاهيم بروك، إلا أن أهميته هنا تصدر عن هيمنته، أي في اعتباره عاملاً أساسياً في منهج بروك، بخلاف الطرق التقليدية التي قد يتواجد هذا السياق في بعضها كأداة عملية متنحية، وليس كمفهوم مركزي مهيمن. وقد جمعناها في قوس واحد باعتبار أن تفاعل الممثل مع ممثل آخر هو تحقق في حد ذاته ولكن على مستوى أضيق، وأن هذا التحقق أحد صفة التوأم فيما بعد عند تفاعله مع المستوى الثاني وتواصل الجمهور مع إيقاعه، وهنا يتحدد الشكل النهائي لنص العرض على أي نقطة في هذا المسار.

يتضح لنا من التحليل السابق أن مرتكزات بروك المسرحية يمكن لنا تحديدها من خلال العلاقات التجاوزية ابتداء من العنصر الأول في السياق المذكور عبر سيرورتين أساسيتين كالتالي:



من الشكل السابق تتكون لدينا العلاقات الأساسية التالية:

أولاً: العلاقة بين 1 النص الأصلي المكتوب و3 التشخيص أو التقديم:

العلاقة بينهما هي علاقة سيرورة تتشكل تدريجياً عبر تدريبات لتنتهي هذه المرحلة بتحديد نص التشخيص وبداية العروض المفتوحة للجمهور دون الوصول إلى العرض النهائي، وذلك بعد تعرية النص الأصلي من زوائده وإعداده للعرض. وتحتوي هذه العلاقة المرتكزين الأول والثاني لبروك وهما الإعادة (Repetition) والتشخيص (Representation) ويبتدىء بروك مرتكزه الأول (Repetition) بهذه السيرورة، وهو ما يؤكد على حالة الحركة في مفهومه المسرحي، وأهمية التعاضد الجماعي في الإعداد كعنصر مهيمن، بخلاف الموجود في المسرح التقليدي.

ثانياً: العلاقة بين [3] التشخيص أو التقديم و [5] المساعدة أو المعاونة:

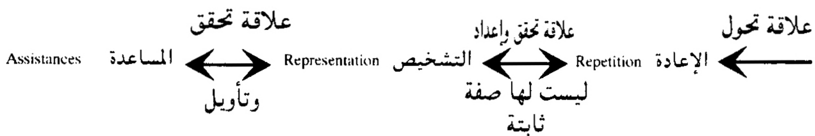
تكتمل هذه العلاقة وتستكمل استدارتها الفنية ووفرتها تدريجيباً عبر استمرار العرض، خاصة في ضوء أعمال بروك التي تقوم في أحيان كثيرة على الارتجال واختلاف نص الأداء بين عرض وآخر، مما يعطي مساحة فارغة تسمح بتنويعات أدائية جديدة عند كل عرض على مستوى النص والأداء، وفي هذه السيرورة تتخلق حالة من الدعم لضبط إيقاع العرض أثناء التواصل، ووضع اختلاف جمهور المتلقين وحساسيتهم الفنية في الاعتبار وهو ما يمكن أن نطلق عليه مرحلة التقييم والتحكم (Evaluation and Control) وتستمر هذه العملية حتى الوصول إلى سيادة نص عرض نهائي - وقد تتم هذه المرحلة في بداية العروض أو قرب نهايتها، وتحتوي هذه العلاقة على المركز الثالث والأخير من مرتكزات بروك الخاصة بفهمه للمسرح وهو ما يسميه المساعدة أو المعاونة (Assistance) وتفيد هذه العلاقة على مستويين: الأول هو الخبرة التدريجية المكتسبة لصالح العرض نفسه، والثاني هو الخبرة المكتسبة من

التجربة وأثرها في العروض التالية فيما يتعلق بإعداد النص، والتمثيل، والإخراج.

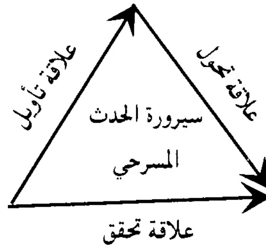
ثالثاً: العلاقة بين [5] المساعدة أو المعاونة [1] والنص الأصلي المكتوب:

علاقة تبادلية تنتج - «بسبب ما أحدثه هذا الأسلوب في الإعداد من تغيير على النص الأصلي» - حالة متشابكة من التأويلات، يقع على ترددها الدلالي وعي المتفرج التجريبي بين معرفته السابقة عن النص، وبين ما قدمه نص العرض عند تحويله من شكل كتابي إلى شكل كتابي آخر أُعدّ خصيصاً ليقدم رؤية جديدة وعلاقات تأويلية متجددة، صُنعت بعيداً عن مبدع النص الأصلي مع الأخذ في الاعتبار ما يدفع به الإخراج من معان جديدة بسبب تجسيد النص المكتوب وإدخال عناصر فنية جديدة عليه لا تعتمد على الحوار المكتوب فقط، وهي علاقة لا يمكن تجاهلها في تحليلنا لما قد تضيفه من تعدد أو تحديد للدلالة المهيمنة لعرض ما، هذا إذا افترضنا معرفة بعض أفراد الجمهور للنص الأصلي، وهم من يشير إليهم لفظ (متفرج تجريبي).

هنا يمكن لنا عبر التحليل السابق أن نرجع ثانية إلى مرتكزات بروك في مفهومه المسرحي واكتشاف سيرورة علاقتها كما يلي:



وإذا صح لنا أن نرسم هذه العلاقات مع الاستغناء عن رؤوس المثلث تتكون حول سيرورة الحدث المسرحي - في مفهوم بروك - العلاقات التالية(4):



وعلاقة التأويل عند بروك لا تقوم على التحليل العقلي، ولكنها ترتكز على عمليتين تتمان في آن واحد عند التلقي، الأولى تعتمد على هيمنة الإدراك خلال معرفة - وربما - خبرة تقوم على تفسير مناطق النص الأحادية المغلقة، والثانية تعتمد على هيمنة استيعاب حدسي يتعامل مع اللاشعور ويقوم على الإحساس بمناطق النص المفتوحة وتلمسها، وهو ما يوجد حالة نشوة خارجة عن نطاق الحكمة أو التعليم لا تعتمد على المعنى المباشر، وتتضافر العمليتان سوياً من أجل إنشاء حالة خاصة من المتعة المشوبة بالقلق تستثير اللاشعور مانحة المتلقي صدمتها الجمالية الخاصة.

كان هدف هذا التحليل السريع إيضاح مفهوم بروك للحدث المسرحي وتحليله حيث نستنتج من التحليل السابق، أن مرتكزات بروك في فهمه للمسرح ليست نقاطاً ثابتة بل تتحدد أثناء سيرورة الحدث المسرحي، وتقع شاعرية العرض المسرحية، وأفقها الجمالي خارج نطاق خبرة بروك نفسه، نتيجة تحطيمه الدائم للأسلوب عند كل عرض جديد، في محاولة دائمة لإبداع لحظة فنية ترانسندنتالية تقع داخل نطاق معرفته كمخرج وخارج نطاق خبرته حتى تتحقق. مثلما تقع أيضاً خارج نطاق خبرة المتلقين حتى يتم التواصل معها. الأمر الذي يؤكد الاتجاه الحركي في فهمه للمسرح وأن هذا الاتجاه ينتمي للطليعة وليس اتجاهاً مدرسياً أو ساكناً، فحتى المرتكز الثالث (المساعدة Assistance) برغم ثباته في رأس المثلث إلا أنه ينشىء

علاقة غير ثابتة بسبب خبرة الجمهور السابقة بالنص الأصلي وما عاينه هذا الجمهور من انزياحات، سواء على مستوى النص أو العرض.

3. III. ركائز الإخراج المسرحي عند بروك:

نستطيع أن نتبين أربعة ركائز أساسية في مجمل إخراج بروك المسرحي، تتفاوت في أهميتها تبعاً لهيمنة أحدها على بقية العناصر الأخرى عند إخراج كل عرض. يجمع بينها جميعاً مدخل واحد وهو **الإعداد** ونعتبره المرتكز الأول الذي يستند إليه بروك في كل إخراجه المسرحي، فمنذ بداياته الأولى لم يتعامل بروك مع أي نص بشكل صنمي، حتى النص الشكسبيري كان خاضعاً للتعديل والتغيير والتحوير لذا لم تكن طبيعة النص (درامي - ملحمي - شعري) ذات أهمية كبيرة له بل كانت بداية انطلاق عمل مسرحي يقوم المخرج باستبقاء ما يراه أساسياً، ومتماساً مع مسار دلالي محدد من النص يريد المخرج تقديمه.

ويعتبر بروك الإعداد مرتكزاً هاماً ودراسة واعية دقيقة وصارمة لكل العقبات وطرق تجنبها والتغلب عليها مؤكداً أن الهدم والإزالة، مع استبعاد ما لا يلزم، هي أهم سمات الإعداد الجيد. إن استكشاف العمل الدرامي من الداخل، وافتضاضه، ثم التخلص من إساره من خلال توصيله بلغة جديدة وتحويله من وسيط كتابي إلى آخر لا يقوم بالضرورة على الكلام ولكن على حركة الجسد وتوظيف الصوت الإنساني.

يحاول بروك دائماً الإفلات من قيد النص الأصلي، ولغته، وإعداده بشكل يقوم على الأساسي فيه، من خلال خبرته الإخراجية ، وفهمه للمكان المسرحي وعلاقته بالزمن، هذه العلاقات التي يتحول فيها النص الدرامي إلى عنصر ضمن مجموعة كبيرة من العناصر قد لا يكون أهمها النص الكتابي، يقول بروك في كتابه «**النقطة المتحولة**» في القرن التاسع عشر صدر أغلب التمثيل العظيم عن نصوص محدودة القيمة مؤكداً على

فكرة آرتو الأساسية، ومشيراً إلى أن المسرح حدث والحدث عنده حقيقة وجود ممثل يعبر الخشبة فقط. لذا كانت خيانة بروك واضحة لكل مدارس التمثيل - عند إعداده لممثليه - حتى لو استفاد منها بنمط أو بآخر. ونجح بروك في جعل كل عمل مسرحي من إخراجه يتميز بأسلوب أداء خاص. وكان أسلوبه يقوم على مقولته (إن إعداد الشخصية يمضي في اتجاه هو عكس البناء) ويعتقد بروك أن بعض أهم الجوانب العميقة في التجربة الإنسانية يمكن أن تتكشف لنا عبر صوت الإنسان وجسده خلال تماسهما مع شعور المتلقي، بصرف النظر عن ثقافته وجنسه ولغته، إنه يبحث عن لغة عالمية للتواصل عبر الأداء المسرحي. لذا كان الإعداد الذي يتضافر فيه النصان، النص الكتابي ونص العرض هو المفتتح الصحيح لمرتكزات بروك الإيضاحية.

ويتشابك الإعداد كمرتكز أوّلي هنا بثلاثة مرتكزات أخرى، لا غنى عنها في رؤية بروك للمسرح، التجريب: هو المرتكز الثاني بعد الإعداد ونرى أن نهج بروك التجريبي هو عدم الحفاظ على الأسلوب، فبرغم وجود رؤية إلا أن الأداة تتغير وتتبدل طرق توظيفها في كل عرض، وإلا وقع المخرج فيما يسميه بروك المسرح المميت، ويتعلق التجريب عند بروك - كما فهمناه - بأن يكون مقنعاً في تعامله مع النص المكتوب ونص العرض وما يتخلق عن هذا الإعداد من انزياح يبعث شعريته الخاصة، بسبب ما يحدثه من صدمة جمالية في أفق توقعات المتلقين وخبرتهم الجمالية السابقة. لذا كان للممثل عنده أهمية كبيرة، خاصة في تكامله مع المجموع. مؤكداً في الوقت نفسه على أهمية تنقية الاستغراق الانفعالي عند إعداد الممثل للأداء، واقتصاره على الضروري فقط، عبر لغة جسدية تنأى بالمسرح عن التقليد العادي للحياة، دافعة إلى امتلاك المسرح تجربته الخاصة والحيوية، والتي سوف تمتلك بعدها الميتافيزيقي الخاص عند كل عرض جديد من خلال تفاعل الحدث المسرحي مع قطبين، مجموعة التمثيل

من جهة، والمتلقين من جهة أخرى، ويعتبر بروك الجسد جذراً عضوياً مشتركاً بين صنوف البشر، وهو أداته للرحيل إلى ما بعد اللغة، وتحويل الكلمات إلى أصوات وتعبير، مع البحث عن طرق مباشرة لربط المتلقي بالعرض، وقد يتم ذلك عبر مصافحة المشاهدين أو الاتصال الجسدي المباشر معهم، وقد اتضح هذا الأسلوب في عرض العاصفة لشكسبير وكذلك أوديب لسينكا ومن بعدهما (حلم منتصف ليلة صيف).

يقول بروك «إن المسرح القائم على الوعي بإمكانيات الجسد قد أطلق جيلاً من الممثلين يستطيعون التعبير عن شحنة انفعالية قوية من خلال نشاط جسدي مكثف»، ويرى بروك أن أسلوب تناول الممثل لدوره يتم إما عن طريق سيكولوجي، وذلك بأن يبحث الممثل عن نقاط الالتقاء والتشابه بينه وبين الشخصية التي يؤديها عبر التوحد معها، وينتقد بروك هذا الاتجاه - تطبيقاً على أسلوب إعداده لممثليه في عرض «أوديب» - قائلاً: «إن هذه الطريقة قد تصل إلى إخفاق شامل نظراً لأن أوديب وجوكاستا قد يكونا رمزين لمعنى إنساني وليسا لشخصين». أو أن يلقي الإعداد بالسيكولوجيا بعيداً (يقصد أسلوب ستانسلافسكي هنا!)، وهو الأسلوب الذي يفضّله من أجل البحث عن تحرير ما هو غير عقلي في طبيعة الممثل، محاولاً استثارة منطقة ما قبل الشعور لتحقيق حالة من النشوة وهو ما يرجعنا ثانية إلى آرتو مؤكداً على أهمية الاستبعاد الكلي لكل الزخارف والتعبيرات الزائدة عن تقديم الممثل لشخصياته المسرحية.

ولكي تتم هذه الصدمة، يجب أن يكون العرض برغم طليعيته أو انتمائه للتجريب، **قابلاً للإقناع**: وهنا يمكن لنا أن نستشف المرتكز الثالث المتعلق بالتواصل بين المؤدي والمتلقي وهو الإقناع، «على مستوى الممثل والمتلقي». ويعطي بروك هذا المرتكز تركيزاً خاصاً، مؤكداً على أهمية الإيقاع الكلي للعمل، والجسد والصوت الإنسانيين، حيث يرى الجسد مشتركاً عاماً يربط الجنس البشري كله، ويعامله باعتباره العامل الأهم في

إحداث التواصل المسرحي من خلال حالة صحيحة من الإيقاع الفني، هذا الإيقاع الذي يستكنه النبض الإنساني في أعمق صوره، إن بروك ينظر للتواصل المسرحي كحدث يبين طقوسه الخاصة وإيقاعه المتميز.

وقد قامت معظم أعماله في (CIRT) «المعهد الدولي لأبحاث المسرح». على هذه المبادئ، خاصة في تركيزها على أهمية أن يمتلك الممثل تعبيراً صحيحاً، فتوجد حالة الإقناع هذه من خلال رحلة اكتشاف صادقة تتوتر بين النص الأصلي وتحققه عبر جماعة من الممثلين من جهة، وبين تفعيل سكونية النص عبر تأويله وإعادة اكتشافه ثم بثه في إيقاع جديد عبر لغة تواصل جديدة، تتعامل مع المتلقي بشكل فني جديد من جهة أخرى. ولذا أعطى بروك أهمية خاصة للإيقاع، ونقصد به التجربة التي نتلقاها حين يتسق تتابع من الانطباعات السمعية أو البصرية في مجموعات متواترة ذات نبرة خاصة، وكما قال الكسندر دين «Alexander Dean» في كتابه «*Fundamentals of Play Directing*»[5] يؤكد دين أن الإيقاعات تشترك في صفتين هما الحيوية وقوة الجاذبية، بمعنى، يجب على الإيقاع المسرحي إقناعنا بأن ننساق معه، حتى نكيف أنفسنا وجدانياً وعقلياً. ليتم استمتاعنا الجمالي بالتجربة. وكانت أهم سمتين في أعمال بروك الإخراجية حيوية إيقاعاته بصرف النظر عن سكونية النص الأصلي من جهة وجاذبيتها التي نشأت - في رأينا - من تحطيم دائم للأسلوب وانزياحها عن تجربة المتلقي السابقة من جهة أخرى. يقول بروك (إن الجذور العميقة للحياة.. تقترب بعيداً عن الوعي فالاستخدام الطقسي للإيقاع سيكشف في الحياة جوانبها التي لا يتيسير لنا رؤيتها على السطح) وبهذا المفهوم الجديد - يخرج مفهوم بروك عن الإيقاع من دائرة المفهوم المدرسي ويتجدد بشكل إبداعي عند كل عمل جديد.

ونظراً لأن أعماله تقع دائماً خارج نطاق خبرة المتلقي المسرحية، ولكي يكون هذا النظام مفيداً، يجب أن يكون التلقي - وهو المرتكز الأخير هنا - في أعلى حالاته دافعاً التواصل مع العرض إلى أقصى درجة ممكنة باعتباره حاصل جمع الإقناع والتلقي، حتى ولو كان هذا التواصل غير مستند على الوعي فقط ولكن على اللاوعي أيضاً، ولا نقصد الفصل هنا إلا من أجل إبراز دور اللاوعي وهيمنته في إيجاد تواصل خاص في أعمال بروك المسرحية برغم تواجد الاثنين معاً في أي حالة تلقي تتم على المستوى النفسي، يقول بروك في كتابه النقطة المتحولة: «إنني لا أحب هذه المساحة (...) إنها مساحة عسيرة لأن المهم عندنا هو أن يقوم تواصل حي بين أحدنا والآخر، وإذا لم يقم هذا التواصل فإن أي حديث يمكن أن نقوله، نظرياً عن المسرح يتناثر حولنا دون محصلة. مستكملاً» وفي فكري، فإن المسرح يقوم على خاصية إنسانية معينة هي حاجة الإنسان أحياناً أن يدخل في علاقة جديدة وحميمة برفاقه».

إن مفهوم التواصل عند بروك واهتمامه به، قد أسس معياراً يؤطر انفلات التجريب ضمن حدود ناضجة، تجعل الحدث المسرحي قابلاً للتأويل والتلقي سواء على مستوى المعرفة أو الحس وهو ما يحدُّ عنده - على الجانب الآخر - من ميل الأعمال التجريبية إلى عدم الاهتمام بالمتلقي. الأمر الذي أعطى شعبية كبيرة لأعماله برغم نزوعها التجريبي الشديد.

4. III. إنتاج بروك المسرحي وعلاقاته بمفهومه الإخراجي:

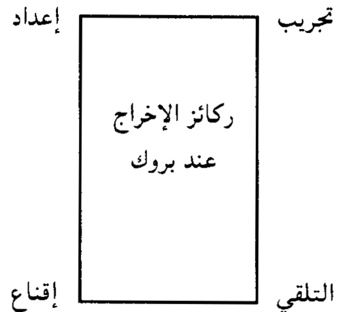
ضمن القراءة السابقة نستطيع أن نقول: إن إنتاج بروك المسرحي ينتمي إلى ثلاثة اتجاهات أساسية كالتالي:

الأول: إنتاج مسرحي فوضوي، ومثير للقلق يعكس جنوح المجتمع وعدم صلاحيته.

الثاني: عروض تعيد اقتراح عناصر المسرح وتعريفها في صيغ محلية تماماً.

الثالث: إنتاج مسرحي يعود إلى الجذور.. في شكل مختلف.. معتمداً على التواصل الإنساني، مهمشاً اللغة المعتادة، ومركزاً على الصوت والجسد باعتبار الجسد - عضوياً - المشترك الوحيد بين الجنس البشري طالما ظلّت أقوى الانفلاتات والتجارب الإنسانية قابلة لنقلها عبر الصوت والجسد الإنسانيين - في مستوى بين الشعور واللاشعور - يستقبلها المتلقي بصرف النظر عن طبيعة بنيته الثقافية وجنسه، ونؤكد هنا أن نزوعه الدائم نحو الرجوع إلى الجذور الأولى قد صبغ أعماله بنزعة بدائية.

وإذا ما ربطنا مجمل إنتاج بروك الوارد بهذا التقسيم خلال مسيرته الفنية - ومن خلال مفهومه للمسرح - مع الأربعة محاور الأساسية في مجمل إنتاج بروك المسرحي، والتي تتفاوت في أهميتها تبعاً لأولوية وجودها في كل تقسيم، سيتبين لنا أنها جميعاً تبتدئ بمدخل واحد وهو الإعداد، الذي نعتبره المرتكز الأول الذي يستند إليه بروك في كل إنتاجه المسرحي.



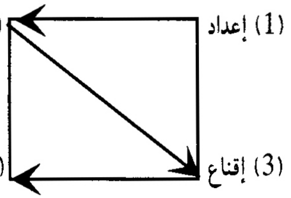
ويحكم هذا المربع - الذي يحتوي على ركائز الإخراج عند بروك - بدائل إنتاجه المسرحي. وبالرغم من قرابة الإقناع من التلقي إلا أنهما مختلفان، حيث يمكن أن يتم التلقي بدون إقناع، إلا أن حاصل جمعهما يعطي حالة أصيلة من التواصل.

في المسرح التقليدي نلاحظ غياب الوتر الواصل بين التجريب

والإقناع حيث يتجه الإعداد مباشرة إلى التلقي، وذلك لاعتماد الإخراج والتمثيل على خبرة المتلقي السابقة، وعلى الأساليب الفنية التي تعود عليها، حيث لا يوجد اهتمام خاص بالإقناع وذلك لغياب التجريب حيث يحتوي هنا الإعداد على فكرة الإقناع منذ البداية. ونلاحظ أيضاً غياب عنصر الإقناع عن مفهوم معظم الفرق الطليعية والتجريبية حيث يوجّه التجريب هنا أسلوب الإعداد الأمر الذي يؤثر على شعبية هذه العروض، وبالتالي على مقدرتها الإنتاجية.

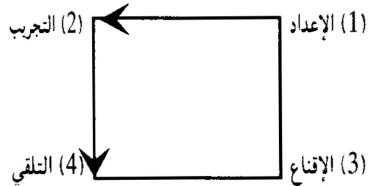
وبربط بدائل بروك التي حددها للإنتاج المسرحي مع ركائز الإخراج التي استنتجناها من مفهومه نستطيع أن نقوم بتفسير مبدئي لها تبعاً لأهمية عناصر الإخراج الأربعة وترتيبها في كل منهم:

1 - **البديل الأول**: وهو ما يسميه إنتاج مسرحي فوضوي يعكس فساد المجتمع.



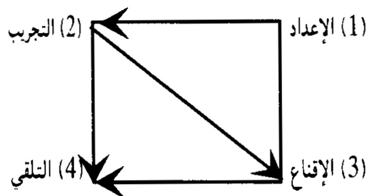
يبتدىء الإخراج هنا بالإعداد وكما تناولناه من قبل ويشغل التجريب مساحة مهمة تقع بعد الإعداد مباشرة، حيث يشكل العنصر المهيمن الذي يركز عليه بروك في إحداث الصدمة المسرحية في هذا النوع من الإنتاج. وهي علاقة رابطة بين إعداد النص المكتوب ، وبين البحث عن طرق خاصة لتقديمه تقوم على اختبار حساسية المتلقي، من خلال تعرية مجتمعه وصدمه في مفاهيمه الراسخة، ويحتل الإقناع هنا الأهمية الثالثة، بمعنى أن التجريب هو العنصر المهيمن على بقية العناصر.

2 - **البديل الثاني**: عروض إثنية تعيد اقتراح عناصر المسرح، وتعريفها في صيغ محلية تماماً.



وبرغم أن هناك من يعتبر تقديم الأعمال المحلية في صورها الجنينية الأولى تجريباً في حد ذاته، إلا أننا لا نعتبره كذلك إلا إذا خرج عن المعيار الجمالي للمتلقي وخبرته السابقة، عبر ما يمنحه الإعداد والتجريب لهذه الصيغ المحلية من خبرة فنية لها بعدها الجمالي الجديد من حيث شكل التقديم، أو صياغة المضمون، وهنا يأتي التجريب في المرتبة الثانية بعد الإعداد، نظراً لأهمية ما قام به المخرج من إعداد منح هذه الأعمال شكلاً مختلفاً وصيغاً فنية جديدة تختلف عما هو راسخ في ذائقة المتلقي، ويوجد عنصر الإقناع بشكل ضمني بسبب ما تحيل هذه العروض إليه من خبرة مترسبة لدى المتلقي، وعلى مستويات متعددة ومتشابكة «فنية، اجتماعية، وسياسية» أي إن الإقناع يعمل بشكل عفوي ومفترض سلفاً من قبل المخرج بسبب الرصيد الجمالي والمعرفي السابق عند الجمهور، لذا كان التجريب هنا سلطة هامة في تغيير شكل هذه الصيغ ومنحها هوية فنية لها أبعادها الجديدة. ويعتبر التجريب هو العنصر المهيمن عند إخراج هذا الشكل من الإنتاج المسرحي .

3 - **البديل الثالث**: وهو ما يميز معظم أعمال بروك واتجاهه الإنتاجي، ويقصد به إنتاج مسرحي يعتمد على التواصل الإنساني، يهمش اللغة المعتادة. ويركز على الجسد والصوت الإنسانيين.



نلاحظ هنا أن الإعداد ارتكز بشكل هام على محورين أساسين الأول هو التجريب والثاني هو الإقناع ، لتكون المحصلة الكلية من هذه المرتكزات متجهة بشكل مباشر نحو التلقي. من

جهة أخرى يتجه التجريب أيضاً نحو محورين الأول هو الإقناع والثاني هو التلقي، ونلاحظ في هذا الشكل اتجاه كل المرتكزات نحو هدف واحد هو التواصل مع جمهور المتلقين عبر لغة مسرحية عالمية، لا تعتمد على الكلمات، ولكنها تتعامل مع المتلقي بصرف النظر عن طبيعة بنيته الثقافية وجنسه، مما يعطي نضجاً خاصاً لهذه الأعمال. لذا يوجد هناك رباط فني ما، بين كل عنصر من هذه العناصر وبين التلقي، الأمر الذي يؤكد نزوع بروك الدائم نحو فكرته الأساسية ، وهي إمكانية إيجاد التواصل بلغة الحدث المسرحي بين مجموعات بشرية مختلفة بصرف النظر عن لغاتها، وهو ما طبع كل أعماله في هذا التقسيم بنزعة تتجه بشكل كبير نحو البدائية (Primitivism) ونعتبر الإقناع هنا هدفاً يسيطر على أفق التجريب والإعداد من أجل دفع التواصل مع المتلقي إلى أبعد مدى ممكن. وهو العامل المهيمن في طبيعة الإنتاج.

قد يكون هذا التناول مفيداً على المستوى النظري والتحليلي فقط، وذلك لتشابك هذه العناصر جميعها على المستوى العملي، إلا أن ما أردنا إيضاحه هنا كان استكناه العامل المهيمن في كل شكل من أشكال الإنتاج المسرحي الذي تنتمي أعمال بروك إليه . لنقول في النهاية أن التجريب والتواصل كانا المرتكزين الأساسيين في أعماله كلها، وعبر مدخلين أساسيين هما الإعداد والإقناع لبعث حالة مثلى من التلقي.

ويبقى البحث عن لغة عالمية للمسرح، موضوعاً أثيراً وأساسياً في مشروع بيتر بروك المسرحي، في ضوء رؤيته للحدث المسرحي كحاجة ضرورية وإنسانية، تسمح للإنسان بالدخول في علاقة جديدة وحميمة مع رفاقه. ويظل مسموعاً تأكيده الدائم - عند إعداد ممثليه - على أهمية تكامل الممثل الفرد مع المجموع. لتحقيق حالة من التواصل مع الجمهور واصطياد الإيقاع الصحيح للعمل، محاولة منه لإرجاع المسرح إلى حالته

البدائية الأولى وتخليصه من الزائد عليه، ليظل المسرح في مفهومه أداة صالحة للتعبير عن الحقيقة الإنسانية ونواتها النقية.

نستنتج إذن أن كل أعمال بروك المسرحية ركزت على أهمية التفاعل بين المتلقي وبين الحدث المسرحي ولكن أي تفاعل؟ إن التفاعل الذي يقصده بروك يخفي وراءه رؤية بروك للحضارة الغربية ومجتمعاتها، التي يراها مريضة بنفس الدرجة التي يرى فيها عجز المسرح الحالي في تعامله مع هذه المجتمعات - التي يرفضها بروك ويتكهن بالخراب الذي ستأتي به - لذا كان لزاماً على هذا التفاعل أن يكون مقنعاً. إن اتهامه للمجتمعات الحديثة وتأكيده على عجز تعامل مسرحنا المعاصر مع هذه المجتمعات، شديد الوضوح في إنتاجه وكتاباته ورؤيته.

وفي نهاية هذه الدراسة نرى أن التقسيم الذي وضعه بروك لأشكال المسرح في كتابه المساحة الفارغة، هو تقسيم وضعي ونظري، تقبل أشكال المسرح الموجودة كثيراً من التقسيمات المخالفة.. إضافة إلى أنه قد لا يستوعب كل أشكال المسرح القائمة ولا يقدم الكثير على المستوى النظري، ولكن أن يتكئ هذا التقسيم على محكين: الأول محك عملي لمخرج طليعي له تأملاته الصادرة عن احتكاك طليعي وعملي بمختلف النصوص الدرامية وغير الدرامية أيضاً، بما في تلك نصوص شكسبير التي شكلت القسم الأكبر من اهتمامه. والثاني محك بحثي يستكنه البدائي، وشكول الصراع في هذه النصوص ويقوم بتعريتها من شعريتها اللغوية، ليقدمها بشعرية مسرحية جديدة خلال مشتركات تعتمد على العلاقة الجدلية بين نصين شكلا دائماً صعوبة على المستويين النظري والعملي للمسرح (نص الدراما/ نص العرض) فهذا ما يتوجب علينا التركيز عليه، دون إضفاء أهمية كبيرة على تقسيماته النظرية الواردة في كتاباته إلا من خلال علاقتها بمنجزه العملي.

إن ما نود التأكيد عليه هنا هو أهمية التعامل مع كتابات بروك النظرية بوصفه مخرجاً وليس منظراً مسرحياً. إن كتابات بروك المسرحية الناضجة تركز بشكل أساسي في رأيي، على استكناه كتابات آرتو النظرية وابتعاثها عملياً، لذا فأنا أرى كتابيه متماسين بشكل مباشر مع كتابات آرتو النظرية، مضافاً لها خبرته كمخرج حاول أن يبتعث آرتو «الفعل» من آرتو «النظرية»، وبالرغم من أن هذا ليس قليلاً، إلا أن مقصدي هنا هو أن أشير إلى أهمية أن نوجه اهتمامنا إلى خبرته الإخراجية ومنهجه الطليعي في نفس الوقت الذي نتعامل مع كتاباته النظرية بحذر نظري أكثر، دون اعتبارها مطلقات أو مفاهيم مستقرة إلا من خلال تجربة بروك الخاصة بالمسرح.

وأخيراً، وبرغم عجالة هذه القراءة على المستوى النظري عند التعامل مع أعمال مخرج كبير بحجم بيتر بروك ومفهومه العملي للمسرح، إلا أننا اجتهدنا أن تتماس الدراسة في مضمونها مع كتابات بروك النظرية، مع البحث عن مصادرها المعرفية، وربطها - بالتحليل - مع عمله كمخرج طليعي له رؤيته الكلية وموقفه الرافض لأنماط المجتمعات الحديثة. مخرج يعود دوماً بالنص إلى نواته الأولى، إلى حدث مسرحي يُحمِّله أصداء يشترك فيها كل الجنس البشري لينتج شعريته المسرحية الخاصة ، لذا لم يتميز أسلوبه الإخراجي بثبات شكلي أو رؤية ساكنة بل بسؤال، ظل يتردد دائماً عند كل عمل جديد.

الهوامش

*) معظم الاستشهادات الواردة على لسان بيتر بروك هنا أخذت من ترجمة الناقد فاروق عبدالقادر لكتابي بروك: «المساحة الفارغة» و«النقطة المتحولة» إن لم يُذكر في السياق خلاف ذلك.

1) ترجمه إلى العربية الناقد فاروق عبدالقادر، وصدر عن دار الهلال عام 1986.

2) ترجمه الناقد عبدالقادر إلى العربية تحت اسم «النقطة المتحولة» وصدر عام 1991.

3) ترجه إلى العربية الناقد فاروق عبدالقادر، صدر عام 1979.

4) برغم عدم خصوصيتها إلا أننا نقرأها هنا من خلال مفهوم بروك الكلي للمسرح.

5) ترجمته سعدية غنيم وصدر عن الهيئة العامة للكتاب عام 1982.

المراجع

1 - Phyllis Hortnell. Ed, **The** ***Concise Companion to the Theater***. London: Omega Books 1988.

2) بروك، بيتر، **المساحة الفارغة: هل المسرح ضروري في عالمنا**. ترجمة: فاروق عبدالقادر. القاهرة: دار الهلال. سلسلة كتابات الهلال. 1986.

3) النقطة المتحولة: **أربعون عاماً في استكشاف المسرح**. ترجمة: فاروق عبدالقادر. الكويت: سلسلة عالم المعرفة. 1991.

4) Berry, Ralph. **Chamging Styles in Shakespeare**. London: George Allen & Unwin. 1981.

5) Styan. J. L. **Modern Drama in Theory and Practice: Symbolism. Surrealism and the Absurd**. Vol. 2. Cambridge: cambridge Univ. Press. 1981.

6) **The American heritage Dictionary**. 3 rd. ed., version 3.5. Computter Software. Compact disk., IBM. California: SoftKey International Inc, 1994.
7) Taylor. John. Russell. **The Perguin Dictionary of Theatre**. Great Britain: Penguin Books. 1979.
8) Innes. Christopher.. **Avant Garde Theater**: 1892 - 1992 London: Routledge. 1993.

9) إيفانز، جيمس. روس. المسرح التجريبي من ستانسلافنكي إلى اليوم. ترجمة: فاروق عبدالقادر. القاهرة: دار الفكر المعاصر. 1979.

10) Wilson. Edwin. The Rherater Experience. New York: McGraw-Hill Book Company. 1980.

11) بنتلي، إريك. **الحياة في الدراما**. ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا. الطبعة الثالثة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1982.

12) دين، ألكسندر. **أسس الإخراج المسرحي**. ترجمة: سعدية غنيم القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1982.

13) Artaud, Antonin. **The Theater and its Double**. Trans. Mary Caroline Richards 1958.



دور الترجمة في تعليم اللغات الحية

عبدالسلام فزازي

يجب أن أشاركم تصوراتي بخصوص دور وظائف الترجمة في تعليم اللغات، إنه موضوع جد شاسع، وربما سوف آخذ بعين الاعتبار بداية أبحاثي كانطلاقة نحو إدراك عميق للقضية.

تقرير عن حالة فشل:

إن نقطة انطلاق بحثي هي عبارة عن تقرير بحالة فشل، فبعد أن درست في المدرسة الثانوية لعدة سنوات، وبعد أن اجتزت عدداً من المباريات، وبعد أن درست بالطريقة الأكثر تجسيداً للكلاسيكية، وأخيراً باقتفائي لخطوات التفتيش، وجدت نفسي بالولايات المتحدة الأمريكية، واضطررت إلى ترجمة إحدى الأعمال، وكانت الترجمة بالنسبة لي هي ما سبق أن مارسناه أثناء المحاضرات في الكلية، وأثناء تهييء شهادتي التبريز والاستحقاق، وبالضبط، بمعنى الموضوع والنقل Le thème et la version الأدبيين.

لقد اعترضتني مشاكل كثيرة في ترجمة هذا الكتاب، ليس لأنني لم أكن أتقن اللغة الإنجليزية، لكن لأن المشكل كان بالأساس مشكلاً منهجياً، فقد تبين لي أثناء عملي مع الأمريكيين، أنني لم أكن أتقن الترجمة، وقد يبدو الأمر في هذا الصدد بدهياً. في تلك الفترة، كنا نعتقد على أن مجرد كوننا أستاذاً للغة ومعرفتنا الجيدة باللغة الأجنبية، تخولاننا إتقان الترجمة.

وعند عودتي إلى فرنسا، أردت البحث عن أسباب فشلي هناك، فكان أن ذهبت إلى المدرسة العليا للترجمة والتراجمة (ESIT) التابعة لجامعة باريس الثالثة، واكتشفت مجموعة أشياء، انطلاقاً منها قررت أن أنجز رسالة لنيل دكتوراه السلك الثالث حول موضوع: الترجمة وتعليم اللغات.

تولد لدي اليقين أنه يكفي أن نكون مزدوجي اللغة كي نمارس الترجمة، إذ إنها لا تكتسب بالتعلم، بل هي موهبة؛ وعلاوة على ذلك توجد في المدرسة العليا للتراجمة والترجمة نظريات كثيرة حول الترجمة، بمعنى أنه توجد منذ عدة سنوات، مجموعة بحث تشتغل حول مسار الترجمة في جميع الميادين تحت إدارة السيدة **سلسيكوفيتش**؛ وهي في نفس الوقت مديرة المدرسة ومترجمة في اللقاءات.

تبين لي أخيراً، وبعد حضوري هذه الدروس في المدرسة العليا، أن كل ما تعلمته حول الترجمة، يجري عكس تكويني. فقد بهرت بالفرق الموجود بين الترجمة البيداغوجية كما تعلمتها وكما درستها، أي الطريقة التي بها نلقن للتلاميذ كيف يكونوا ويصبحوا مترجمين.

في الحالة الأولى، نقوم بترجمة الكلمات، أي **المنامطة** Transcodage، وفي الحالة الثانية نترجم **الإرساليات** Messages. فقررت إذن أن أعمق هذا التفرع الثنائي، والحال أنه كان يجول بخاطري وباستمرار سؤالين:

- هل يمكننا التوفيق بين تعلم اللغة وتعلم الترجمة، أي هل يمكننا تعلم الاثنين مرة واحدة؟
- وهل يمكننا تعلم اللغة أثناء الترجمة، أي هل يمكن اعتماد الترجمة لتعليم اللغة بطريقة بناءة؟

كان علي حين ذاك، النظر إلى ما يحدث، أي ضرورة وضع تقييم لما يجري في مادة الترجمة خلال المرحلة الثانوية: وبما أن هذا الأمر كان بمثابة أول نقطة هامة بالنسبة لي، فإنه أصبح الموضوع الأول الذي سوف أتناوله مباشرة، ومنه سأتناول الأسس التي عليها يمكننا تغيير الأشياء، ثم لماذا الترجمة؟ وأخيراً كيف السبيل إلى الترجمة؟

1 - ما الذي يدفعنا إلى التقييم؟

قد تكونون على علم، بما فيه الكفاية، بتاريخ المناهج وتعليم اللغات، إذن لن أعود إلى ذلك إلا لكي أقول، إنه كان هناك دائماً تيارات جد متعارضة بخصوص الترجمة، فقد قمت في الفصل الأول من بحثي، بدراسة شاملة، مبيناً أنه منذ القرن التاسع عشر، كنا نمر وبحيوية من طور الدفاع عن الترجمة إلى حضرها... إلخ. وسوف أقتبس بعض الجمل من مقال في مجلة Reflet. فمثلاً في سنة 1902 كانت التعليمات الوزارية تنص على أنه «سوف يمنع على الأساتذة استعمال اللغة الأم الخاصة بالتلاميذ».

وفي سنة 1908: «لن، ولن ينطق الأستاذ بكلمة واحدة من اللغة الأم». فهذه المرحلة كانت إذن مرحلة ذيوع وانتشار المناهج المباشرة، لكن في نفس الفترة أي في سنة 1909، ألقى المفتش العام **إميل هوفيلاك** محاضرة جاء في مقتطف منها: «مهما تكن اللغة موضوع السؤال: فإن الترجمة تبقى وسيلة لتلقينها». ثم في سنة 1930، يقول بلونفيلد: «لا يمكن للترجمة في اللغة الأم أن تسلم من خداع المبتدأ»، ثم في سنة 1964، أي في مرحلة المناهج السمعية - الشفاهية، وكذا السمعية - البصرية نجد أن: «الترجمة لا يمكن أن تقوم كبديل عن تعليم اللغة».

وأخيراً في سنة 1980، يقول **روبير غاليسون:** «اللغة الأم هي المصفاة الضرورية بالنسبة لجميع المتعلمين». وهذا هو الرأي السائد حالياً خلال فترة الثمانينات.

- فماذا يجري في المدارس الثانوية؟

أصبح من المؤكد أن هناك إقصاء تام للمنهج القديم «ترجمة - نحو»، والذي كان ممارساً حتى قبل المنهج المباشر نفسه، وأن هذا المنهج كان بالطبع تجربة فاشلة بصفة قطعية.

إذاً، ما الذي نفعله الآن؟

إن تاريخ بحثي يرجع إلى سنوات 1979-1980، مما يعني أن الأمور قد تغيرت - وسوف أشرح لماذا فيما بعد - فكيف تمارس الترجمة في أقسامها الآن؟

هناك عدة أنماط من الترجمة، أولاً ما سميته بالترجمة التفسيرية، فبالرغم من أن درس اللغة يمارس أساساً باللغة المدرسة - بنسبة 80٪، حسب الأساتذة الذين استجوبتهم، فإننا في كل مرة نقوم بترجمة لفظة ما نظراً لندرتها، وحتى هذه اللفظة قد تكون تقنية أو أحادية المعنى Monsosémique، وعوض الوقوع في الحشو «خصوصاً إذا كانت اللفظة فلسفية ولا تهيئ لنا جميع المفردات التي تسمح بتفسيرها في اللغة المدرسة»، فإننا نترجمها مباشرة، إلا أن ذلك كان غير مقبول، بحجة أنه «يكسر الإيقاع». لكن يتبين في الواقع وعند المناقشة مع الأساتذة أننا نكسر الإيقاع بكيفية أقل أثناء الترجمة منه أثناء القيام بتفسيرات مسهبة لا نفهمها؛ لأنها ممارسة جد محدودة.

يقول الأساتذة على أنهم يمارسون الترجمة مباشرة بعد درس النحو،

أي بعد أن يكونوا قد اشتغلوا على البنيات النحوية، ثم يشرعون في ترجمتها لكي يبينوا بوضوح عدم التوازي القائم بين اللغات، ولكي يوضحوا كيف أن البنيات تنتظم بطريقة مختلفة، وتدخل هذه الممارسة المختزلة جداً ضمن تقنية الترجمة التفسيرية.

النمط الثاني من الترجمة هو: ترجمة النصوص بعد دراستها. لكن لماذا ترجمة نص تمت دراسته خلال ثلاث أو أربع حصص؟ السبب هو لمراقبة الفهم والتأكد من أن النص مستوعب بما فيه الكفاية. ويظهر أن هذا التمرين **الترجمة** ضروري بالنسبة لجميع الأساتذة، لأنه نادراً ما ننتبه إلى **التفسيرات المعكوسة** Contresens التي ينجزها التلاميذ، ويمكن من خلال الترجمة معرفة مدى فهمهم لجملة معينة، مما يسمح بضبط الدرس بصفة نهائية ومساعدة التلاميذ الأكثر ضعفاً.

ينبه بعض الأساتذة على أن هذه الفترة من التمرين هي الأكثر أهمية، لأنها الفترة الوحيدة في درس اللغة التي تكون فيها هذه اللغة المدرسة وجهاً لوجه مع اللغة الأم، ويمكننا فعلاً القيام بمحاولة مقارنة، أي اللسانية المقارنة: وبالنسبة لبعض الأساتذة تعتبر هذه المرحلة حاسمة في تعليم الترجمة.

النمط الثالث والأخير من التمرين والذي كان متداولاً من قبل هو: **النقل** La version، وهذا الأخير لم يعد يمارس كما كان عليه الشأن في السابق، بمعنى ترجمة الجزء الصغير من النص مع اسم الكاتب المراد الترجمة له؛ وهذا إيجابي نظراً لأن هذا التمرين يغرق بصفة كلية جميع قوانين التواصل: ففيه يقدم مقطع من النص، ولا يعرف السياق، ولا تعطي عادة الكلمات المفاتيح، ونطلب من التلميذ إنجاز عمل في غاية الصعوبة، في حين أنه لا يملك معرفة باللغة، ولا معرفة بالموضوع.

ومن حسن الحظ أن «النقل» أصبح الآن قريباً متجاوزاً، وما بقي منه بالمقابل هو **التيم** Thème، لكن ليس التيم الأدبي الذي أصبح بدوره متجاوزاً، بل **تيم المحاكاة** Thème-d'imitation، أي ذلك الذي نكتبه على شكل جمل انطلاقاً من درس النحو، أو من درس المعجم لحصة سابقة، لكن دائماً في ارتباط مع البنيات الصحيحة. مازال كثير من الأساتذة يقومون بهذا النوع من التمرين، وبالتأكيد فهو وسيلة مثلى للمراقبة، وبفضله نتأكد من أن الدرس مستوعب بطريقة جيدة، وأن البنيات موظفة توظيفاً مناسباً.

إن الأمر في غاية الخطورة، لأن المسألة ترتبط بترجمة مطلوب أن تكون **مشاركة** Univoque: أي نقدم جملة ونتوخى بالضبط الحصول على بنية، كنا قد لقناها أمس، داخل الجملة نفسها. لكن ماذا سيحدث لو أن التلميذ ترجم بحرية هذه الجملة، وكون المعنى دون إعادة توظيف البنية ذاتها؟

كنت قد طرحت هذا السؤال في استمارتي، فاعتبر بعض الأساتذة العملية صحيحة في جزء منها فقط؛ وهذا ما أجده غير عادي، وما يجب فعله في هذه الحالة إذن، هو أن نحدد للتلاميذ بدقة أن هذا الموضوع (التيم) هو «لعبة» «Jeu» لها قواعد محددة، ويجب عليهم توظيف ما تلقوه، وإلا فسوف تكون العملية خاطئة من أساسها. وسوف أشرح لكم في نهاية عرضي كيف يمكن مقاربة الموضوع بطريقة أخرى، لأن ذلك يبقى على أية حال تمريناً اصطناعياً محضاً يجب التصرف فيه بطريقة مناسبة.

كانت نتيجة بحثي جد سلبية، ذلك أن الأساتذة كانوا يستعملون الترجمة خصوصاً للاطمئنان على أن النص مفهوم و/أو لمراقبة المدارك، لكن، ليس بالأساس لتعليم الترجمة، وهذا مفهوم إذا ما أخذنا بعين

الاعتبار، أنهم مكونون منذ عدة سنوات في مراحل المناهج السمعية - البصرية والتي لا نترجم فيها على الإطلاق، وتعلموا على أنه من الواجب التمرد على التفكير في اللغة قبل الشروع في الترجمة. ولا يدركون جيداً مغزى ممارسة الترجمة، وعلاوة على هذا فهُم حين يمارسون الترجمة يجب الاعتراف على أن ترجمتهم هذه تبقى دائماً حرفية، وقريبة جداً من النص.

وهكذا ارتأيت، بمعاينة هذه النتيجة السلبية، أنه أصبح من الواجب النظر في إمكانية تجديد هذه الممارسات، وفي كيفية القيام بذلك، وعلى أية مقاييس وأية قواعد؟

يمكن الاعتماد في ذلك على قاعدتين: الأولى هي ما يمارس عند المحترفين، أي نظريات المدرسة العليا للتراجمة والترجمة (ESIT). ثم المقاربات التربوية الجديدة التي تعرفونها، بمعنى: المقاربات الوظيفية - الاتصالية، وفي نظري، فإن هاتين المجموعتين من النظريات، تسيران كلياً في اتجاه رد الاعتبار للترجمة وتجديدها.

2 - على أية أسس يجب أن تقترح التعديلات؟

1 - النظرية الاحترافية:

يجري الحديث في المدرسة العليا للتراجمة والترجمة، عن الترجمة التأويلية، فعندما نترجم لا نقوم بترجمة الكلمات، ولا ننقل الكلمات من لغة إلى أخرى، بل نحول نصاً، نحول مضموناً أو إرسالية.

كتبت الآنسة **سليسكوفيتش**، على سبيل المثال، ما يلي: «إن موضوع الترجمة ليس هو السياق الذي يؤطر اللغة، لكن المعنى الذي يخرج به القارئ». فالترجمة إذن لا تقوم على ترجمة اللغة، لكن على النص المحاط بمعنى ما، يكون هو ما يريد الكاتب تبليغه.

يجب إذن استكشاف هذا المعنى حتى قبل الشروع في الترجمة، واكتشافه يعني اكتشاف الدلالات اللسانية، ومعرفة البرامترات (الوسائط) الخارج - لسانية، وكذلك شروط التلفظ والكاتب والمتلقي والغاية، بل جميع العلاقات الضمنية.

يجب إذن القيام بتحليل للنص أو «تفسيره» طالما أنه المصطلح المستعمل في المدرسة العليا، تفسير يسمح باستغلال جميع مظاهره التي يجب كشفها من خلال الكلمات. ولإدراك هذا المعنى يجب الاستعانة، ليس فقط بكل المعارف اللسانية، لكن أيضاً بكل الثقافة الإدراكية؛ ثم عندما نتمكن من إدراك المعنى، يجب إعادة صياغته، ونكون هنا بصدد العملية الثانية التي تعتبر صعبة، لكونها تنطوي عادة على عملية إنتاج النص متزامن مع عمل يعتبر في كثير من الأحيان إبداعي، بمعنى أننا عندما نترجم، تعترضنا صياغة ما، يمكن أن تكون مستجدة (Inédites) ولا نجدها أبداً في أي قاموس.

نتعلم في مدارس الترجمة تطوير قدرة الفهم وقدرة **إعادة التعبير** Réexpression وهناك تقنيات كثيرة طورت لتدريس هذه المهارة التي تعتبر صيرورة فكرية ومنهجاً للتحليل، وتوجد كذلك سلسلة من التمارين تنمي هذه المهارة عند الطلبة. أي تقنيات جد خاصة - ولن أدخل هنا في التفاصيل طالما كان ذلك موضوعاً لعدة أبحاث - في كتب مهمة توضح كيف يمكن الوصول إلى تطوير هذه القدرة.

أيضاً، ثمة نقطة جد مهمة بخصوص تدريس الترجمة، فهناك سلسلة كاملة من الإجراءآت والتقنيات التي نتعلمها، خصوصاً استعمال التوثيق الذي يعتبر أساسياً بالنسبة للمترجم. يجب إذن الإلمام بالموضوع: فلكي نترجم مثلاً خطاباً سياسياً، يجب معرفة السياق الدقيق، وكذا

المهتم بالقضايا السياسية قصد فهم جميع المضامين والالتباسات التي يمكن أن يحتويها خطابه، كما يجب معرفة الميدان السياسي عموماً؛ لذا فالحاجة تستدعي امتلاك معجم كامل وخاص. ففي م - ع - ت - ت (ESIT)، نطلب من الطلبة إنجاز بحوث مصطلحية حول مواضيع محددة.

2 - لنحتفظ بهذا كله حاضراً في الذهن في كيفية تطبيقه في المدرسة

إذن المقاربات الوظيفية الاتصالية والتي ابتدأت في إطار تعليم الفرنسية (كلغة أجنبية) أخذت في الانتشار في الثانويات، لكن منذ مدة قصيرة فقط، أي منذ حوالي سنتين أو ثلاث سنوات. لكن ماذا يهمنا من هذه المقاربات بالنسبة للترجمة؟

أولاً: أهمية حالة التواصل الشفوي أو الكتابي، فنحن إذن نقبل بالترجمة، لأنها شكل من أشكال التواصل، وتنمي القدرة التواصلية. **وثانياً**: أن نتحقق في هذه المناهج لأنه لا يمكن إزاحة اللغة الأم؛ فرغم عدم استعمالها تبقى حاضرة، حتى عندما لا يترجم التلميذ - المتعلم -، على العموم بطريقة رديئة مما يستلزم حضور اللغة الأم حتى يستطيع توظيفها بطريقة تسمح له بترجمة سليمة للعبرات، بمعنى إيجاد جميع المعاني التي قد يحملها ملفوظ بسيط حسب السياقات التي يرد فيها. فإذا أخذنا على سبيل المثال لفظ «حسناً» وجميع المعاني التي قد يحملها نجد: «حسناً» عند الأكل بمعنى: سوف آكل جيداً و«حسناً» عندما يوقفك شرطي أو دركي ويقول: «طيب يمكنك الذهاب، فلا بأس هذه المرة». و«حسناً» عندما يعلق الأستاذ ويقول: «جيد عبارتك صحيحة»... ففي هذه المناهج الاتصالية نجعل التلاميذ يحسون بأهمية السياق، ونعمل على تنمية بيداغوجية الفهم.

إن عملية الفهم هي شيء مرتبط بالذات أساساً، ويظهر هذا جلياً فيما يخص باكلوريا اللغة الحية الجديدة المقررة للشعب «أ» و«ب»، والتي بقيت كما هي منذ ثلاث سنوات: إنها المرة الأولى التي نختبر فيها ملكة الفهم على حدة، فقبل ذلك لم يكن يختبر إلا الإنتاج الأدبي أو المعارف النحوية، وفي هذه الباكلوريا الجديدة يوجد جزء خاص يتعلق بالنحو يدعي «القدرج» اللسانية»، وتوجد فيه تمارين نحوية جد دقيقة، ويوجد قسم آخر يعتبر بمثابة عملية إنتاج لمرحلتين، الأولى حرة، والثانية موجهة، وفي القسم الوسط من هذه الباكلوريا يوجد نص مجهول، مع أسئلة تعتبر على العموم على شكل Q.C.M أو من نوع: صحيح أم خطأ؟

مما يعني أنه إذا لم نكن نكتب الإنجليزية بطريقة جيدة ونرتكب الأخطاء النحوية، ولكن في نفس الوقت ندرك المعنى جيداً، فإننا نستطيع الوصول، على الأقل، إلى إنجاز هذا القسم الأوسط.

اعتبر مجموعة من الأساتذة المحافظين، عندما شرع في تطبيق الباكلوريا، أنه من غير الممكن اعتبار أحد ما، وهو عاجز على كتابة ثلاث جمل صحيحة باللغة الإنجليزية، حاصلاً على مجموع 20/7 في الباكلوريا لمجرد كونه يستطيع إنجاز تمرين من نوع Q.C.M.

يتقن كثير من الناس وبنسبة قليلة اللغة الإنجليزية، فهم يفهمونها وينجحون في قراءة النصوص، لكن دون التحدث بها جيداً.

إن قدرة الفهم هذه، موجودة ونقر بها في مناهج التربية الوطنية. وهناك أيضاً في المقاربات الجديدة، التوظيف الإيجابي للخطأ، وهذا مهم في عملية الترجمة، ذلك أنه وانطلاقاً من الخطأ، يمكننا العمل بطريقة جد إيجابية، حتى أنه يسود الآن ميل إلى تنمية القدرة التواصلية على حساب القاعدة النحوية، لكن بدون مطالبة أي كان بتعمد ارتكاب الخطأ؛

إننا نقبل بإبداعية وعفوية شخص استطاع التعبير عن معنى معين حتى ولو ارتكب أخطاء نحوية. وهذا مهم بالنسبة للترجمة، ذلك ما بين على أننا نخرق أحياناً بنيات محددة بهدف التركيز على المعنى. لقد أصبح لدينا أخيراً، وفي نفس المستوى، المجال الملائم لتجديد عملية الترجمة.

* * *

مضمون الناتج الأدبي السعودي

إسماعيل عبدالفتاح عبدالكافي

ذهب العديد من المفكرين إلى أن الإنتاج الأدبي المطبوع هو جوهر الأدب الحديث، ولم لا؟ والكلمة المطبوعة لها العديد من المميزات التي لا توجد في أي وسيلة إعلامية أو اتصالية أو ثقافية حديثة أخرى، وذلك عكس ما يعتقد البعض من أن الإذاعة المسموعة والمرئية والفيديو والكاسيت.. قد أخذت بلُب المشاهد وقضت على الكتاب تماماً، إلا أننا نؤكد دائماً أن الكتاب... هذا المطبوع والموجود بين الصدور باق وله القمة إلى آخر الزمان... ولكن ما هي الأسباب؟... تعالوا معنا في جولة قصيرة مع بعض هذه الأسباب[1].

- فالكتاب عظيم التأثير في النفوس لأن القارئ للكتاب يستخدم كل حواسه السمعية والبصرية والتذوقية واللمسية، عكس الوسائل الأخرى التي تعتمد على حاسة واحدة أو حاستين، فالإذاعة المسموعة تتلمسها بحاسة السمع فقط دون بقية الحواس الأخرى، والإذاعة المرئية (التلفاز) تستعمل معها حاستي السمع والبصر فقط، وكذلك بقية الأدوات الاتصالية والثقافية.
- الكتاب يأتي إليك وتحمله في جيبك، فهو خفيف الوزن سهل الحمل صغير الحجم، تستطيع أن تحمله معك في مخدعك، وتستطيع أن تقرأه في أي مكان وفي أي زمان، في الصحراء لا يحتاج إلى مولدات ولا كهرباء، في أي مكان تستطيع اصطحابه بسهولة ويسر وبساطة كبيرة.
- الكتاب يخاطب الوجدان دائماً، يخاطب العقل والقلب معاً بواسطة اللسان، بينما الوسائل الأخرى تخاطب الحواس.

- الكتاب يتيح للقارئ التركيز الشديد بالعقل وبالفكر لتلمس كلماته ومراميه عكس سطحية المواد الأخرى الإعلامية والثقافية التي لا تتطلب هذا التركيز.

- الكتاب أيضاً سهل الاسترجاع، في أي وقت تعيد قراءة قصة معينة (في أي وقت تشاء) وحينما تريد، أما الاسترجاع في وسائل الإعلام صعب للغاية وخصوصاً وسائل الإعلام والثقافة الجماهيرية (مثل الراديو والتليفزيون) فإذا فاتك شيء لا يمكن استرجاعه، عكس الكتاب سهل تقليب الصفحات سهل الإعادة والاستزادة.

- الكتاب لا يتطلب نفقات تشغيل (لا كهرباء ولا شرائط ولا غيره) عكس وسائل الإعلام والثقافة الأخرى البالغة العلو والغلو في تكاليف التشغيل، من كهرباء ومستلزمات التشغيل (شرائط فيديو، شرائط كاسيت وخلافه).

- الكتاب رخيص، بل أرخص وسائل الثقافة والإعلام وسيظل كذلك!!، فهو لا يحتاج إلى تكاليف صيانة ولا يتعطل عن التشغيل، بالإضافة إلى رخص ثمنه، فمثلاً تحتاج لتشغيل الفيديو إلى شرائط، وفيلم معين 4 ساعات يتضمن قصة معينة تشتريه بـ: 50 ريالاً مثلاً، بينما الكتاب الذي يحتوي على قصة الفيلم الأساسية لا يزيد سعره عن 5 ريالات فقط فإذا حاولت إيجار هذا الفيلم ليوم واحد فهو بعشرة ريالات بينما الكتاب الذي سيظل معك أبداً إذا اعتنيت به بنصف هذا الثمن.

- مادام الكتاب يخاطب كل الحواس ويخاطب العقل والوجدان، فإنه يُنَمي الإنسان أدبياً ولغوياً وثقافياً، بينما الوسائل الأخرى التي تعتمد على مخاطبة الحواس تعتمد على الإثارة فقط، وهذه ميزة الكتاب الذي

يساعد على التنشئة المتكاملة للإنسان عقلياً وذهنياً وعاطفياً وروحانيا.

ولهذا، فالكتاب سيظل له المقدمة على كافة الوسائل الأخرى، وستظل المكتبة لها أهمية قصوى في المنزل لتربية الأولاد وتنشئتهم تنشئة قويمة، ولابد أن نقدمها على كافة الوسائل الأخرى في المنزل، فالمكتبة المنزلية أهم من حجرة الطعام.

وحتى لا يتشعب الموضوع، فالكتاب المطبوع سيظل سيد الموقف، وسيظل هو الوسيلة الأولى الثقافية والإعلامية والاتصالية في العالم أجمع إن شاء الله إلى يوم الدين.

وسنتناول في هذا الفصل تحليلاً لمضمون عينة من الكتب التي صدرت خلال الفترة الماضية، لنتعرف من خلالها على اتجاهات هذا الإنتاج الأدبي المطبوع في إطار الأدب العربي السعودي.

1 - عينة البحث وأسلوبه:

من المستحيل حصر كافة الإنتاج الأدبي العربي السعودي خلال العشرين سنة الماضية، حتى وإن تم هذا البحث على مدى أربع سنوات (هي السنوات المطلوبة لإعداد رسالة للدكتوراه مثلاً)، وذلك لتعدد المنابع الأدبية والطباعية، وطباعة كتب عديدة خارج المملكة، وانتشار دور النشر في كل مدن المملكة العربية السعودية، ولذلك لابد أن نختار عينة لإجراء الدراسة عليها:

أ - مواصفات وصفات العينة:

يتم اختيار عينة الدراسات، على أن تتصف تلك العينة بالصفات التالية :

- الموضوعية في اختيار مفرداتها: لأن الموضوعية تبعدنا عن الأهواء الشخصية للباحث ولا تؤثر على سير خطة البحث ونتائجه.
- الشمول: شمول عينة البحث لأغلب اتجاهات البحث، ولأعم منابعه، ولأكثر مواضعه الجوهرية التي لو تركت لتؤثر على نتائج البحث بالسلب والإيجاب.
- الوفرة العددية التي تضم كافة المفردات بالنسبة لوحدة واحدة معينة من المواقع التي اختيرت للدراسة.
- البعد عن الرغبات الشخصية لدراسة وحدة معينة في إطار معين في وقت معين، حتى لا تميل النتائج إلى رأى الباحث الموجود لديه قبل البحث.

ب - عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث كالآتي:

- شمولها (أغلب) مناطق المملكة، وكانت هناك عوائق في ذلك، فتم التركيز على بعض مناطق المملكة ومدنها الهامة.
- اختيار الجهات التي تحمل اسم الثقافة والأدب، مثل الأندية الأدبية الثقافية، واختيار معها شركة تعتبر شركة خاصة للنشر، وهي من أكبر الشركات في النشر العربي السعودي وهي (تهامة)، حيث أن مقرها مدينتي جدة والرياض، وهما أهم مدينتين في المملكة العربية السعودية (العاصمة وأهم المدن بعدها).
- اختيار الأندية الأدبية والثقافية يتيح لنا أن نستوفي شروط العينة، لأن الأندية الثقافية والأدبية في مدن مختلفة، فاخترنا (لتوفر المعلومات) النادي الأدبي الثقافي في كل من: جيزان، والمدينة المنورة، ومكة

المكرمة وجدة، وهي كافية للتدليل والتمثيل، لأن هذه الأندية تمثل قطاعات حيوية من المجتمع، ثم إن هذه الأندية تتميز بأن نشاطاتها في النشر ظهرت خلال فترة دراستنا (العقدين الماضيين).

- أما بالنسبة لمطبوعات (تهامة)، فقد أخذنا الموضوعات الثقافية والأدبية في النشر (الذي بدأ عام 1400هـ - 1980م، تقريباً)، واستمر في طفرة النشر لمدة حوالي خمس سنوات، وهي تقع خلال فترة دراستنا، وأخذنا سلسلتين من تهامة فقط هما سلسلة الكتاب العربي السعودي، وسلسلة مطبوعات تهامة، واستبعدنا السلاسل المتخصصة مثل: الكتاب الجامعي وقصص الأطفال والكتاب العربي اليمني، وذلك لعدم سهولة تصنيفها، نظراً لوجودها متخصصة في الأصل.

- ومما سبق يتضح أن العينة المختارة[2] تمثل قطاعاً كبيراً (عينة) من النشر، واشتملت عينة البحث العشوائي على 427 كتاباً فقط، وهو (في اعتقاد الباحث)، يناسب طبيعة هذا البحث وطبيعة هذه الدراسة السريعة للاستدلال فقط.

ج - أسلوب التحليل:

أما أسلوب البحث فهو أسلوب تحليل المضمون (المحتوى) (Content Analysis) فأهم تعريفاته هو «الوصف الموضوعي للمحتوى الظاهر للعملية الاتصالية وصفاً موضوعياً ومنهجياً وكمياً»[3]، وهذا التعريف يعطينا فكرة كاملة عن التحليل، فالتحليل بهذا الأسلوب، يتم:

- بموضوعية، دون تدخل الباحث فيه، فلا يتعامل إلا مع المفردات ويحولها إلى أرقام. وبالتالي فتحليل المضمون (أو المحتوى) يتميز بالموضوعية الشديدة.

- التحليل يكون للمحتوى الظاهر فقط، أي لا يتضمن الرمز والوجدان، بل يشمل ما تظهره مادة الاتصال من مضامين تحليلية طبقاً لوحدات وفئات وعناصر التحليل.
- التحليل لا يكون إلا على مادة اتصالية لها حجم معين ومساحة معينة، وهذه المادة تكون اتصالية، مثل الكتاب أو المجلة أو الزمن... إلخ.
- من خلال وحدات تحليل المحتوى المتعددة، ومادمنا نتحدث عن الاتجاهات الأدبية بوجه عام، فإننا لا نحتاج إلا إلى وحدة تحليل العنوان (تحليل شكلي) وتحليل موضوعي أيضاً، لأن أهم شيء في الكتاب هو عنوانه ، ويقولون في المثل الشعبي (الكتاب يبان من عنوانه) ، ولأننا نتحدث عن اتجاهات، ونتحدث عن تصنيفات، فإن وحدة العنوان تكفينا، أما المضمون الفعلي (وحدة الكلمة، وحدة العبارة، وحدة الموضوع) فهي لا تهمنا إلا إذا كنا ندرس جانب اجتماعي معين أو جانب اقتصادي أو سياسي، ونحن لسنا بصدد دراسة هذه الموضوعات، وإنما دراستنا تنصب على الاتجاهات لنتعرف عن تطور الأدب العربي السعودي من خلال حركة النشر.

2 - النتائج الإجمالية لدراسة تحليل مضمون اتجاهات النشر:

وتظهر عملية الدراسة النتائج الإجمالية لتحليل مضمون الكتب الصادرة من خلال ست عينات، ومن خلال العديد من الفئات، ووحدات التحليل، والتي تعبر عن مختلف جوانب عملية النشر الأدبي والثقافي، ومختلف جوانب عملية الأدب والثقافة.

والجدول التالي يوضح التفريغ العام لعينة الدراسة:

(الجدول رقم 1)

المجال الأدبي	الكتاب السعودي	مطبوعات تهامة	نادي جدة	نادي المدينة	نادي مكة	نادي جيزان	المجموع
أولاً: الأدب الخاص:							
القصة	7	10	4	4	-	5	30
الرواية	5	-	-	1	-	-	6
الشعر	17	11	25	22	5	12	92
المقالات	18	5	5	9	4	2	43
كتب مترجمة	5	1	-	-	-	-	6
تراجم	9	2	2	-	1	-	14
رحلات	1	2	-	-	-	-	3
نقد	13	2	6	3	1	2	27
مسرحيات	3	1	-	-	-	-	4
دراسات أدبية ولغوية	1	2	18	6	1	6	34
محاضرات وإعلاميات	-	-	11	-	2	-	13
أطفال	-	-	1	-	5	-	6
المجموع	79	36	72	45	19	27	278
ثانياً: الثقافة العامة:							
اجتماعية	4	5	4	2	3	4	22
تربوية	6	3	-	-	2	1	12
اقتصادية وتنموية	7	6	2	-	1	-	16
سياسية	3	1	2	2	-	-	8
تاريخية وجغرافية	8	5	3	7	5	2	30
إسلامية	5	8	14	11	5	6	49
صحية وطبية	1	6	1	-	-	-	8
رياضية	-	1	-	-	3	-	4
المجموع للثقافية	34	35	26	22	19	13	149
المجموع العام	113	71	98	67	38	40	427

شكل رقم (1): التفريغ العام لمفردات عينة الدراسة وفقاً لوحدات وفئات التحليل.

3 - تحليل موضوعي لجوانب اتجاهات النشر:

بالنسبة للتحليل الموضوعي لاتجاهات النشر، أبرز التحليل مايلي:

أ - بالنسبة للجنس:

احتل الرجال موقعاً كبيراً من النشر، بل الأغلبية في هذه الجهات، حيث لم تمثل المرأة إلا نسبة بسيطة لا تعبر عن تعدادها في المجتمع، ولكن نظراً للتقاليد الإسلامية، فإن المكان الأول للمرأة في البيت، ولذلك قد تختفي أو تتوارى الإبداعات النسائية نظراً للتقاليد الإسلامية التي مازالت المملكة محافظة عليها بشدة، عكس كل البلاد حولها.

وإذا نظرنا إلى اتجاهات نشر الأقلام النسائية في عينة البعث نجدها كالآتي، كما يوضحها الجدول رقم (2):

المجال	قصة	شعر	مقالات	دراسات لغوية	تربوية	المجموع	التوزيع النسبي
تهامة (ك.ع)	2	1	1	-	-	4	٪40
مطبوعات تهامة	-	2	-	1	-	3	٪30
ن المدينة	-	-	-	-	-	صفر	صفر٪
ن مكة	-	-	-	-	1	1	٪10
ن جدة	1	-	1	-	-	2	٪20
ن جيزان	-	-	-	-	-	صفر	صفر٪
المجموع	3	3	2	1	1	10	٪100
التوزيع النسبي	٪30	٪30	٪20	٪10	٪10	100	

شكل رقم (2): يوضح موضوعات والتوزيع النسبي لمساهمة المرأة السعودية في مجالات النشر والإبداع.

ونلاحظ من هذا الجدول:

- أن إبداع المرأة واتجاهات النشر الأدبي النسائي في الأدب العربي السعودي تركز في القصة والشعر (لكل منهما 30٪) وهو ما يعني أن هناك إبداعات واعدة من النساء السعوديات. وتلي ذلك المقالات الاجتماعية والأدبية بنسبة 20٪، بينما الاهتمامات الأكاديمية في المجال التربوي والدراسات الأدبية بلغت 10٪ لكل منها وهو يعني أن الدراسات الأكاديمية للمرأة السعودية لم تظهر بعد.

- أن تهامة كانت أكثر اهتماماً بالأقلام النسائية بنسبة 40٪، 40٪ منها ضمن الكتاب العربي السعودي، و30٪ منها ضمن مطبوعات تهامة، هذا بالنسبة لتواجد المرأة على ساحة النشر وليس داخل السلسلة ذاتها، ويأتي نادي جدة بعد ذلك بنسبة 20٪ ثم نادي مكة بنسبة 10٪ أكاديمية من أم القرى، بينما نادي جيزان ونادي المدينة لم يهتما بالأقلام النسائية لعدة أسباب، منها عدم وجود جامعات نسائية في جيزان أو المدينة، وسيادة التقاليد الإسلامية في المدينة وسيادة التقاليد المحلية والإسلامية ونقص التعليم في جيزان بالنسبة للمرأة عنه في مناطق المملكة الأخرى، وغير ذلك من الأسباب.

ب - التوزيع الجنسي لعينة الدراسة:

ويوضح جدول رقم 3، هذا التوزيع (رجال ونساء)، كما أظهره تحليل مضمون عينة الدراسة:

الفئة	التكرار	التوزيع النسبي
رجال	417	٪97,6
النساء	10	٪2,4
المجموع	427	٪100

جدول رقم (3): توزيع الاتجاهات الأدبية حسب الجنس.

ويوضح الجدول السابق أن الرجال احتلوا الغالبية العظمى من فرص النشر الأدبي، بينما كان للنساء نصيب 2,4٪ فقط، ويعكس ذلك، إما عدم اهتمام النساء بنشر كتاباتهم، وإما إحجام دور النشر عن نشر إبداعاتهم، ونظراً لأن القائمين على النوادي الأدبية والثقافية وعلى جهات النشر رجال، فإنه من الصعوبة التعامل النسائي معهم، للنشر، وينعكس ذلك على حجم النشر، ومن الممكن أن يكون إحجام الأزواج عن مساعدة النساء (زوجاتهم) في ذلك هو سبب من الأسباب المؤدية إلى هذه النتيجة الضعيفة، وإن كان كما قلنا من قبلنا إن ما يتميز به العقدين الماضيين توهج العديد من الأقلام النسائية.

ج - التصنيف الموضوعي لاتجاهات النشر الأدبي في المملكة:

وحيث إن الأدب ينقسم إلى أدب عام وأدب خاص، فإن كافة المجالات الثقافية تدخل في باب الأدب، ولذلك فقد قسمنا اتجاهات النشر طبقاً للتقسيم الموضوعي إلى موضوعات أدبية وموضوعات ثقافية.

ويوضح الجدول رقم 4 مجمل هذه الاتجاهات الموضوعية في النشر الأدبي العام خلال فترة الدراسة ومن خلال عينة الدراسة:

الفئة	التكرار	التوزيع النسبي
الأدب الخاص	278	٪65,1
الثقافة	149	٪34,9
المجموع	427	٪100

جدول رقم (4): يوضح نتائج التحليل فيما يخص مجالات النشر الأدبي.

ويوضح هذا الجدول ما يلي:

- إن اتجاهات النشر الأدبي في المملكة تهتم بالموضوعات الأدبية عنها بالموضوعات الثقافية، ويرجع ذلك، إلى أن الإبداع الأدبي، وخصوصاً في الشعر من مميزات المواطن في هذه المملكة، وأن النهضة الأدبية

والطفرة الأدبية التي تعيشها المملكة، والتي سبق إيضاحها في جوانب هذه الدراسة، سمتها الأساسية الإبداع أكثر من التأليف الثقافي العام، وأن نحو ثلثي اتجاهات النشر إبداعية.

- إن للثقافة المتنامية في المملكة دور حضاري، ووصلت نسب اتجاهات النشر في الموضوعات الثقافية الأكاديمية 34,9٪ أي أكثر من ثلث النشر، وهو معدل متنامي في هذا البلد العربي الإسلامي، ويدل على حركة علمية ثقافية نشطة، وإن كانت أمام الحركة الإبداعية متقلصة إلى حد ما.

د - الاهتمام والتصنيف الموضوعي في الجهات المختلفة:

على أن الاهتمام بين الأدب والثقافة، وإن كانت نتيجته الإجمالية لصالح الأدب بمعناه الخاص (إبداعات أدبية مختلفة)، إلا أنه قد تظهر لكل جهة اهتماماتها الخاصة نظراً لموقعها الجغرافي ونظراً لاهتماماتها. وسيكون التكرار والتوزيع النسبي لإجمالي التكرارات في العينة مجتمعة.

ويوضح الجدول رقم (5) هذه الاتجاهات والتصنيفات الموضوعية:

الجهة	الأدب الخاص		الثقافة		المجموع	التوزيع النسبي العام
	ت	٪	ت	٪		
تهامة (ك.ع)	79	28.5	34	22.8	113	٪26,5
مطبوعات تهامة	36	12.9	35	23.5	71	٪16,6
نادي جدة	72	25.9	26	17.4	98	٪22,9
نادي المدينة	45	16.2	22	14.8	67	٪15,7
نادي مكة	19	6.8	19	12.8	38	٪8,9
نادي جيزان	27	9.7	13	8.7	40	٪9,4
المجموع	278	٪100	149	٪100	427	٪100

جدول رقم (5): يوضح تحليل اتجاهات النشر في الجهات المختلفة.

ويوضح هذا الجدول ما يلي:

- إن أكبر نسبة اهتمام بالأدب كانت في الكتاب العربي السعودي بتهامة، بينما أكبر نسبة للموضوعات الثقافية كانت في مطبوعات تهامة بنسبة 23.5٪.

- أن أقل نسبة للاهتمام بالأدب كانت في نادي مكة الثقافي والأدبي6.8 ٪ من مجموع الأدب، وتساوى النشر الأدبي مع النشر الثقافي في النادي بتكرار 19 لكل منهما، وربما يرجع ذلك إلى عاملين مؤثرين في رأينا: وجود جامعة أم القرى بمكة وخصوصاً أن رئيس النادي ومدير الجامعة شخص واحد وهو أكاديمي ولا يُصنف مع المبدعين، والثاني وجود نادي مكة وسط رحاب المدينة المقدسة أعطى للدراسات الإسلامية شيئاً من التفوق النسبي.

- من حيث تكرارات ونسبة النشر العام كان الكتاب العربي السعودي في المقدمة يليه نادي جدة الأدبي الثقافي ثم مطبوعات تهامة، فنادي المدينة ، فنادي جيزان وأخيراً نادي مكة.

- يظهر التحليل انخفاض التوزيع النسبي للأدب في مطبوعات تهامة (12.9٪) عن الثقافة (23.5٪)، رغم أن تكرارات الأدب 36أعلى منها من التكرارات الثقافية 35 تكراراً، وهذا من عيوب تحليل المضمون : إلى أي شيء نسبت التوزيع النسبي، إلى نفس التكرار أو إلى داخل تكرار الأدب أو إلى التكرار العام، فلو حسبناها إلى نفس تكرارات مطبوعات تهامة لأصبحت نسبة الأدب حوالي (52٪) بينما الثقافية 48٪، وإذا حسبناها داخل الأدب والثقافة لقلت نسبة الأدب (كما يظهر في الجدول السابق) نظراً لأن تكرارات الأدب عالية، بينما هي منخفضة في مطبوعات تهامة ، والنتيجة أن الاهتمام بالأدب

والثقافة يتقارب في مطبوعات تهامة عكس السلسلة الشقيقة في الكتاب العربي السعودي لمطبوعات تهامة ، والتي بلغت تكرارات الأدب بها 79 تكراراً بتوزيع نسبي 28.5٪ من تكرارات الأدب، في مقابل 34 تكراراً للكتب الثقافية بنسبة 22.8٪ من الكتب الثقافية في العينة .

- وتظهر العينة طغيان الإهتمام بالأدب على الثقافة ويرجع ذلك إلى طبيعة الشعب السعودي الذي يهتم أكثر بالإبداع.

4 - التصنيف الإبداعي والفني الأدبي والثقافي:

ومادمنا نتحدث عن الإبداع وتصنيفاته والثقافة واتجاهات النشر بها ، فلننظر إلى تحليل التكرارات المختلفة لنواحي الإبداع الأدبي في العينة ونقارنها بحجم العينة من جهة، وبحجم النشر الأدبي من جهة أخرى، ونلحظ الفروق والنتائج في ذلك:

أ - اتجاهات الفنون الأدبية:

والفنون الأدبية المختلفة الجدول رقم (6) يوضح لنا هذه التكرارات والتوازيع النسبية لمجمل التصنيفات والفنون الأدبية :

الفن الأدبي	التكرار	التوزيع النسبي بالنسبة للأدب	التوزيع النسبي بالنسبة للعينة
الشعر	92	32.1٪	21.5٪
المقال	43	15.5٪	10.1٪
القصة والرواية	36	21.9٪	8.4٪
الدراسات الأدبية	34	12.3٪	8٪
كتب النقد الأدبي	27	9.4٪	6.3٪
التراجم	14	5٪	3.3٪

المحاضرات	13	٪4.6	٪3
كتب مترجمة	6	٪2.2	٪1.4
كتب أطفال	6	٪2.2	٪1.4
مسرحيات	4	٪1.4	٪9
الرحلات	3	٪1.1	٪8
المجمــوع	278	٪100	٪65.1

جدول رقم (6): يوضح لنا نتائج التحليل فيما يتعلق بالوزن النسبي للفنون الأدبية والإبداعية المختلفة.

ويوضح هذا الجدول رقم (6) التوزيع النسبي لمجمل كل فن أدبي إبداعي، بالنسبة للأدب وبالنسبة لمجمل تكرارات العينة، ويوضح هذا الجدول ما يلي:

- الاهتمام الأصيل والمتأصل، والعميق الجذور بخير تراث للجزيرة العربية، ألا وهو الشعر العربي الأصيل، الذي كانت تكراراته في القمة 92 تكرار بنسبة ثلث العينة الأدبية (٪33.1)، وبنسبة تزيد عن خُمس اتجاهات النشر.

ويحضرني هنا خاطر لابد من تسجيله، أنه رغم أن حركة النشر في مصر عالية إلا أن الشاعر هناك لابد وأن يطبع الديوان على نفقته الخاصة (إن استطاع) نظراً لعدم رغبة الناشرين (في أغلب الجهات) في نشر الشعر أساساً، لأنهم يدعون أن لا قراء له اليوم، وهذا الاتجاه في الأدب العربي السعودي اتجاه محمود لأن الشعر لغة العربية وإبداعها الأول ومن لا يتذوق الشعر من المستحيل اتقان اللغة العربية، ويتضح أن أغلب اتجاهات النشر كانت في الشعر ودواوين الشعر، مع استبعاد الدراسات الشعرية لوجه فني وهو الدراسات الأدبية. فالاهتمام يبدو أصيلاً بالشعر العربي بين أبناء المملكة العربية السعودية منبت الشعر العربي ومسقط رأس اللغة العربية.

- المقال الاجتماعي والأدبي جاء في المركز الثاني بتكرارات عددها 43 تكراراً، وبتوزيع نسبي أدبي 15.5٪ و10.1٪ من العينة يوضح القدرة الأسلوبية واللغوية لأبناء هذا الشعب ، والمقال عادة يكتب في الصحف والمجلات، ثم يجمع، وقد تميز المقال العربي السعودي بالقوة والتأثير العميق والبلاغة في التعبير والواقعية، وموقعه في المركز الثاني بين الصنوف والفنون الأدبية يؤكد أهميته في الأدب العربي السعودي .

- والقصة والرواية جاءت مجتمعة بالمركز الثالث، بتكرارات 36، وبتوزيع نسبي أدبي 12.9٪ وبتوزيع نسبي عام 8.4٪ على العينة، وهو ما يدحض آراء النقاد غير العرب من عدم تغلغل فن القصة في نفوس السعوديين، وعدم معرفتهم أصول كتابتها ، والحقيقة من خلال استعراضنا للأدب العربي السعودي وقراءتنا المتعمقة له أن للقصة مستقبل زاهر في هذا الأدب، وخصوصاً الإبداعات النسائية، وأن نموها ظاهر في ثنايا النشر الأدبي والثقافي.

- ثم تأتي الدراسات الأدبية واللغوية، وهي ما تسمى بتاريخ الأدب ، وهذه الدراسات أتت في مركز متقدم وبتكرارات عالية (رغم أن العينة ليست لها جهات أكاديمية) ، تؤكد المسيرة التعليمية والعلمية التي تعيشها المملكة العربية السعودية، ومدى تأثير انتشار الجامعات بها ، ومدى تأثير الأقسام الأدبية واللغوية على مسيرة تاريخ الأدب، وجاءت الدراسات الأدبية واللغوية بتكرارات 34، وبتوزيع نسبي 12.3٪ بالنسبة للأدب و8٪ بالنسبة لعينة الدراسة.

- وأتت بعد ذلك كتب النقد الأدبي، بنسبة عالية أيضاً، وهي نسبة غير متوقعة، وتعكس مدى الاهتمام بالتقويم والنقد الذاتي للأدب العربي السعودي في مرحلته الحالية، وجاء النقد الأدبي بتكرارات قدرها 27

تكراراً ، وبتوزيع نسبي بالنسبة للأدب 9.7٪ وبتوزيع نسبي عام 6.3٪.

- ويأتي بعد ذلك العديد من الفنون الأدبية في مواقعها من التراجم الذاتية التي أوضح البحث نموها وتزايد الاهتمام بها في الفترة الأخيرة، وهي ليست نوع من النرجسية، بل هي نوع من التأريخ الأدبي، ولكن من وجهة نظر كاتبه، ثم محاضرات الأندية وكتبها الإعلامية، ثم الكتب المترجمة التي تعكس الاهتمام بالثقافات الأدبية حولنا ، والاهتمام بالعالم الذي نعيشه، وكتب الأطفال التي أتت في ثنايا النشر العام لأن تهامة لديها سلاسل أطفال لعزيز ضياء ولإسحاق يعقوب وغيرهم بنحو ما يزيد عن مائة كتاب، ولكنها في سلاسل خاصة بالأطفال، ومادمنا قد استبعدنا السلاسل التخصصية، فقد استبعدنا كتب الأطفال التي لا تنشر ضمن السلاسل العامة، ثم يأتي فن المسرحيات وفن الرحلات، وبهما اهتمام متنامي في ذيل قائمة الاهتمامات بالنسبة للنشر العربي السعودي.

- إذن الفنون الأدبية المختلفة، وفي مقدمتها الشعر العربي الأصيل، تهتم بها مجالات النشر، تهتم بجميعها ، طبقاً لوزنها النسبي في المجتمع ، وطبقاً لاهتمامات السعوديين بها ، ونلاحظ الاهتمام المتنامي لبعض الفنون من نقد ومن رحلات ومسرحيات... إلخ، يعكس النظرة الشاملة للمفاهيم الأدبية المتكاملة في المملكة.

ب - التصنيف الفئوي للفنون والاتجاهات الثقافية:

وهي من حيث مجالات التخصص، ومن حيث التصنيفات الثقافية، نجد أنها في مجملها احتلت 34.9٪ من اتجاهات النشر، وهي نسبة كبيرة تعكس الاهتمام الأكاديمي والثقافي الذي تعيشه المملكة في العشرين عاماً الماضية.

ويوضح الجدول رقم 7، هذه الفنون والمجالات الثقافية والاتجاهات التي اهتم بها النشر الثقافي خلال عينة البحث، والتوزيع النسبي بالنسبة للثقافة وبالنسبة لعينة الدراسة لكل فئة من هذه الفئات:

المجال الثقافي	التكرار	التوزيع الثقافي النسبي	التوزيع النسبي العام
الدراسات الإسلامية	49	٪32.8	٪11.5
الدراسات التاريخية والجغرافية	30	٪20.1	٪7
الدراسات الاجتماعية	22	٪14.8	٪5.2
الدراسات الاقتصادية والتنموية	16	٪10.7	٪3.7
الدراسات التربوية	12	٪8.1	٪3.8
الدراسات السياسية	8	٪5.4	٪1.9
الدراسات الصحية والطبية	8	٪5.4	٪1.9
الرياضة البدنية	4	٪2.7	٪9
المجمـــوع	149	٪100	٪34.9

جدول رقم (7): يوضح لنا مجمل نتائج الفنون الثقافية والأكاديمية في عينة التحليل ووزنها النسبي لكل من مادة التحليل والمادة الثقافية.

ونلاحظ على هذا الجدول ما يلي:

- إن الدراسات الإسلامية احتلت قمة الاهتمام الثقافي وهذا أمر طبيعي في مجتمع عربي إسلامي يعتبر الإسلام مصدر وحيد لشريعته وقوانينه ونظمه، ويتخذ من الإسلام ديناً وشريعة ومنهاجاً، خصوصاً وأن هناك بعض الجامعات قد اصطبغت بالصبغة الإسلامية الكاملة، مثل جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض ومدن المملكة، وجامعة أم القرى بمكة المكرمة، والجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، ومركز أبحاث الاقتصاد الإسلامي بجامعة الملك عبدالعزيز، ومركز الملك فيصل للدراسات الإسلامية بالرياض، وكلها ساهمت في إثراء حركة الاهتمام

بالدراسات الإسلامية، مما أدى إلى حصولها على هذه المكانة الرفيعة، حيث احتلت ثلث الاتجاهات الثقافية ونحو 11.5٪ من اتجاهات النشر بالمملكة العربية السعودية.

- وجاءت الدراسات التاريخية والجغرافية المركز الثاني في الاتجاهات الثقافية للنشر السعودي بتوزيع نسبي 20.1٪ (أكثر من الخمس) وذلك يرجع أساساً إلى الدراسات التي وضعت للتأريخ للفترة الهامة لإنشاء الدولة السعودية وتأريخ المملكة العربية السعودية ومناطقها المختلفة، وطبيعتها وأقاليمها، وكلها دراسات تساهم في تعميق الوعي بالانتماء القطري عن طريق الزمان والمكان والتعريف بهما.

- ثم جاءت الدراسات الاجتماعية في مجتمع المملكة العربية السعودية وخصائصه السكانية وطباعه وعاداته وسماته الأساسية (إلخ)، في المركز الثالث بتوزيع نسبي 14.8٪ من مجموع تكرارات واتجاهات النشر الثقافي للأدب العربي السعودي بمعناه العام، وجاءت هذه النسبة المرتفعة للدراسات الاجتماعية لتؤكد على تماسك وتوحد أهداف واتجاهات وقيم المجتمع العربي السعودي وتداخل عناصره الاجتماعية.

- وجاءت الدراسات الاقتصادية والتنموية في المركز الرابع، بتوزيع نسبي قدره 10.7٪ من اتجاهات النشر السعودي لتواكب حركة التنمية الاقتصادية الضخمة التي تعيشها البلاد والنهضة التنموية التي تخطط لها البلاد من خلال خطط التنمية المتتالية (كل خمس سنوات).

- وجاءت بعد ذلك الدراسات التربوية والتعليمية بتوزيع نسبي 8.1٪ لتؤكد أهمية التربية في بناء المجتمعات، ثم تلاها الدراسات السياسية بتوزيع نسبي 5.4٪ لتؤكد ارتباط السياسة السعودية بالسياسة العالمية وموقع السعودية السياسي الهام في قلب العالم، وكذلك أتت الدراسات الطبية والصحية بنفس التوزيع النسبي لتؤكد الاهتمام الذي يلاقيه

الإنسان السعودي في مجال الصحة العامة، والرعاية الطبية التي تحاول الدولة توفيرها لكل المواطنين، ثم جاءت أخيراً الدراسات الخاصة بالتربية البدنية بتوزيع نسبي قدره 2.7٪ لتؤكد الاهتمام بالجسم السليم بجانب العقل السليم في هذه البلاد العربية السعودية.

5 - النتائج العامة للدراسة التحليلية:

أثبتت هذه الدراسة السريعة، عبر منهج وأسلوب تحليل المضمون، على وحدة العنوان، بالنسبة لعينة من النشر التي نشرت خلال العقدين السابقين، تبلغ عددها 427 كتاباً منشوراً، أن هناك اتجاهات الاهتمام بالنشر الأدبي العربي السعودي، وأن هناك طفرة حقيقية في اتجاهات الأدب العربي السعودي، تظهر من خلال حركة النشر، وأن أهم هذه الاتجاهات الأدبية تظهر فيما يلي:

أ - إن أغلب المبدعين من الرجال، وإن لم يمنع ذلك من بعض المنافسة لتوهج الأقلام النسائية، وخصوصاً في مجالات القصة القصيرة والدراسات الأدبية، وإن الحركة النسائية السعودية دورها متنامي وتسير في طريقها للحصول على دورها المنوط بها في المستقبل القريب.

ب - إن اتجاهات النشر الأدبي بمفهومه العام قد غلب عليها الطابع الإبداعي الأدبي فاحتل الأدب بمعناه الخاص نحو ثلثي الاتجاهات الأدبية للنشر العام، وهو يعني أن هذه الأرض الطيبة مازالت منبت الإبداع في العالم العربي، وأن الإبداع يغلب فيها عن العلم العام بمعانيه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية... إلخ، وأن الإبداع يحتل الأهمية القصوى في الأدب العربي السعودي، ولِمَ لا...؟ فالشعب العربي السعودي مُبدع بطبيعته منذ القديم.

ج - بالنسبة لاتجاهات النشر عموماً، دون التفرقة بين فن أدبي أو علمي أو اجتماعي أو ثقافي، جاء الشعر، وبنسبة تزيد عن خُمس حجم العينة، في المركز الأول (21.5٪)، مما يؤكد التواصل الشعري في منبت الشعر العربي واللغة العربية ومنبت الأدب والإسلام، الجزيرة العربية، في أجيالها الجديدة داخل المملكة العربية السعودية، ثم جاءت الدراسات الإسلامية في المركز الثاني لتعبر عن روح هذا المجتمع ووجهه الإسلامي المشرق عقيدة ومنهاجاً وشريعة، وذلك بتوزيع نسبي عام 11.5٪، ثم جاءت كتابة المقال الأدبي والاجتماعي في المركز الثالث بتوزيع نسبي عام 10.1٪، فالقصة والرواية العربية السعودية احتلت المركز الرابع بتوزيع نسبي عام 8.4٪ لتؤكد التفوق العربي السعودي في الفنون الإبداعية الجديدة والمستحدثة في الأدب العربي، ثم جاءت الدراسات الأدبية في المركز الخامس بتوزيع نسبي عام قدره 8٪، ثم الدراسات التاريخية والجغرافية بتوزيع نسبي عام قدره 7٪ ففن النقد الأدبي بتوزيع نسبي عام قدره 6.3٪، فالدراسات الاجتماعية بتوزيع نسبي عام قدره 5.2٪ ثم الدراسات الاقتصادية والتنموية بتوزيع نسبي عام قدره 3.7٪ فتراجم الشخصيات الأدبية بتوزيع نسبي عام قدره 3.3٪ ، فالمحاضرات والكتب الإعلامية بتوزيع نسبي عام قدره 3٪، فالدراسات التربوية ثم الدراسات السياسية والصحية، ثم كتب الأطفال والكتب المترجمة، فالكتب الرياضية والبدنية والمسرحيات، وأخيراً كتب الرحلات بتوزيع نسبي عام قدره 8٪.

وهكذا، تتضح بعض الاتجاهات الأدبية الهامة من خلال هذا التحليل السريع، للأدب العربي السعودي خلال العشرين عاماً الماضية.

الهوامش

1) راجع في مزايا الكتاب عن بقية الوسائل الإعلامية والثقافية الأخرى، إسماعيل عبدالفتاح عبدالكافي، القيم السياسية المتضمنة في كتب الأطفال، رسالة ماجستير في العلوم السياسية، جامعة القاهرة، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، 1987، ص ص 144-196.

* * *

جماليات الشخصية الأسطورية لدى غسان كنفاني

ماجدة حمود

في مسرحية الشهيد غسان كنفاني «الباب» لمحنا سمات الشخصية الأسطورية التي تنتمي إلى العصر الجاهلي (شداد) وجدناها تتحدى الآلهة، وتتجاوز واقعها، فتتحمل من أجل ذلك أقسي العقوبات، لذلك نجدها تلتقي في بعض ملامحها بأبطال الأسطورة اليونانية (برميثيوس).

وفي رواية «العاشق» التي لم يكملها كنفاني، مع أنه بدأ كتابتها (1966) قدم شخصية ذات ملامح أسطورية لا علاقة لها بالموروث اليوناني، فهي وليدة الموروث النضالي للشعب الفلسطيني، قبل النكبة، جمع ملامحها من قصص البطولة التي سمعها من أفواه أصحابها، كما تقول لجنة التخليد، فقد كان يريد أن يبدع عبر هذه الشخصية تصوراً جماعيا للبطولة، ويرسم بشكل فني مشوّق الضمير الجمعي للشعب الذي تشكل المقاومة وجدانه، وينبه الذاكرة الشعبية بعد اندلاع الثورة الفلسطينية (1965) إلى بطولات قدمها الفلسطينيون قبل النكبة في مواجهة الصهيونية والاحتلال البريطاني.

لذلك سلّط الأضواء على شخصية تمتزج فيها الملامح الأسطورية بمعطيات الواقع، واعتمد كنفاني السرد المتخيل دون أن ينسى الملامح الواقعية للشخصية، فرسم لنا شخصية تجسد بطولة استثنائية تقارب الأسطورة، وتبقى مخلصة للإرث النضالي في الواقع الفلسطيني.

منذ العنوان «العاشق» الذي اختاره المؤلف بنفسه، والذي يعدّ رسالة أولى يرسلها الكاتب إلى المتلقي، قدمت الرواية رسالة حب تتعلق بإنسان سمته الأولى والأخيرة العشق، لذلك كان العنوان بصيغة الفاعل

(من عشق) وقد جاء معرفا بأل التعريف ليؤكد لنا دلالة عامة تشمل البطل الفلسطيني المقاوم، وهو بطل معروف في الماضي وفي الحاضر، نلاحظ أن هذه الصيغة قد جاءت عارية عن الصفة أو الإضافة، تستفزّ الملتقي لمتابعة الرواية، وتحرض على التساؤل: من هو المعشوق؟

لو تأملنا دلالات مفردة العاشق لوجدنا أنها صفة تمثل أقصى درجات الحب، المدهش هو تحوّل هذه الصفة التي تلازم الشخصية إلى اسم تعرف به الشخصية، وسيخيب المؤلف أفق التوقع لدى الملتقي، حين لا يجد قصة عشق يتوقعها عادة بين رجل وامرأة، وإنما قصة عشق استثنائية بين رجل وأرضه، كنا قد وجدنا بعض ملامحها في رواية «ما تبقى لكم» التي كتبها عام (1964).

يوحي لنا تعدد أسماء هذه الشخصية («قاسم» «عبدالكريم» «حسنين» «العاشق») بامتلاك الإنسان الفلسطيني هوية واحدة (هي عشق الأرض) تنسج ملامحه وانتماءه فمهما تعددت الأسماء ثمة نبض واحد يجمع الشخصية الفلسطينية، ويحقق معنى وجودها: إنه الأرض!!

ولو تأملنا دلالات هذه الأسماء للاحظنا أنها تحمل دلالات إيجابية، تشترك مع الكرم والحسن في جذر واحد (عبد الكريم، حسنين) وهي في الوقت نفسه أسماء تراثية تتمتع بجاذبية خاصة لدى الملتقي (قاسم: ابن النبي صلى الله عليه وسلم، حسنين: اسم يجمع حفيديه الحسن والحسين).

جسد الكاتب عبر شخصية العاشق الفارس الشعبي الذي أبدعه الحلم الكنفاني المؤرق بهم الواقع، فاستمد ملامحه من إرث المقاومة في فلسطين، ليستطيع الشعب تمثله في الحاضر والمستقبل، تبدو هذه الشخصية مرتبطة بزمن مضى (قبل النكبة) وتجسد طموح زمن آتٍ، وبفضل ملامحها الأسطورية امتلكت قدرة إيحائية تتجاوز زمنها، لتصلح لكل الأزمنة، فاستطعنا أن نعايشها باعتبارها ابنة الماضي والحاضر

وصانعة المستقبل! صحيح أن الأسطورة ترتبط كما يقول بول ريكور «**ارتباطاً وثيقاً بالتراث بوصفه استذكاراً وتحويلاً وإعادة تأويل للماضي، غير أن الأسطورة تنطوي على بعد حاسم آخر، ألا وهو الاستباق اليوتوبي للمستقبل، هنا يتخذ «المخيال الاجتماعي» شكل اشتراع متطلع إلى الأمام، حيث تعبر جماعة ما عن طموحاتها غير المتحققة في عالم أفضل من عالمها**»[1].

اكتسبت هذه الشخصية ملامح أسطورية من خلال علاقتها بالأرض، ومن خلال علاقتها بالفرس أيضاً، لكن العلاقة الصدامية، باعتقادنا، مع الآخر المعتدي (كابتن بلاك البريطاني) هي التي دفعت المخيال الشعبي إلى إحاطة العاشق بهالة أسطورية، استطعنا أن نتلمسها على لسان الراوي منذ الافتتاحية التي تتحدث بصوت الراوي عن لحظة وصول البطل إلى الغبسية «**دخلها ذات يوم كما تدخلها الريح القادمة من الجبل...**» كما نتلمسها في لحظة القبض عليه من قبل الكابتن بلاك، التي يعدّها الراوي «**اللحظة المناسبة التي ولد فيها قاسم من جديد في طول الجليل وعرضه بعد غياب طويل. كالمدّ عاد فجأة فإذا به يملأ الجرود مرة أخرى، من الجرمق إلى ترشيحا إلى جدين إلى عكا. طار الغبار عن خيوط غير مرئية وربطها الناس باعتناء شبكة من الأساطير كانت مجرد أحداث لا يكترث بها أحد، وفي اللحظة التي أغلق فيها الباب الحديدي في سجن عكا علي قاسم، أو عبدالكريم، أو العاشق، أو السجين رقم 362 انفتحت المصاريع عنه في كل القرى التي كانت تتواصل كالشريط البائس الخجول من صفد إلى عكا**»[2].

إن لحظة القبض على العاشق يظنها المرء نهاية أسطورته (أي نهاية المواجهة مع العدو) لكن الراوي يوضح أنها كانت لحظة ولادة جديدة لأسطورة العاشق، ويلاحظ أن الكاتب استخدم فعل الولادة كما حدّد

مكانها: في طول الجليل وعرضه، فقد شاعت أنباء بطولاته بين الناس وكبرت على السنتهم، فاختار تشبيهاً يوحي بعوالم أسطورية شبيهة بأسطورة الطوفان (كالمدّ عاد.. يملأ الجرود) عندئذ بحث الناس عن ماضيه ونسجوا حول قصته هالة أسطورية تقوي عزيمتهم وتدفعهم إلى نسج أمثولة لحياتهم تنير طريقهم، وقد جسد ذلك بلغة تنفتح على دلالات أسطورية (طار الغبار عن خيوط غير مرئية) بل وجدنا الراوي يصرّح بلفظة أساطير حين تحدث عن قصة العاشق التي جعلها الناس **شبكة من الأساطير**، كما يستخدم لتجسيد الحالة غير المعقولة أفعالاً وأسماءً توحي بدلالات متناقضة، مما يساعد على خلق جو من اللامعقول الأسطوري باعتقادنا، في اللحظة التي **أغلق** فيها **الباب** عليه في **سجن** عكا... **انفتحت المصاريع** عنه في **كل القرى**...

لم يعتمد كنفاني في تقديم هذه الشخصية على صوت الراوي فقط الذي استخدم ألفاظاً تخلق في مخيلة الملتقي أبعاداً أسطورية للشخصية، بل حاول أن يجسد مشهداً أسطورياً: هو حادثة مشي العاشق على النار، بطريقة التناوب الصوتي، إذ نسمع وجهتي نظر بسبب تعدد الراوي: صوت من يعيش الحادثة (العاشق) ومن يراها منبهراً (الشيخ سليمان) فتعددت بذلك اللغة التي قدّم بها المشهد، فكانت لغة الواقع التي تنأى عن المتخيل الأسطوري، وهي لغة العاشق الذي يعيش التجربة ويقدمها في لحظة حدوثها، فيحدثنا عنها بوصفها تجربة تقترب من العادي «**لم أنتبه إلا حين خطوت الخطوة الأولى فوق الرماد. لقد بدا لي بارداً في ذلك الفجر المسالم، لم يخطر في بالي على الإطلاق أنه كان مجرد فخ ملعون، وأحسست بالنار تسلخ راحتي قدمي وكدت أسمع نزيز الدم ينطفئ، بصوت مسموع تحت بدني...** ».

الراوي البطل يحدثنا عبر ضمير المتكلم عن تلك التجربة النادرة

(حادثة المشي على النار) التي لم يتقصّدها، لذلك عبّر عنها بصفة ذات دلالة سلبية (فخ ملعون) كما أنه لا يعايش حادثة خارقة، إنها نار عادية **تسلخ الجلد** وتصل إلى الشرايين فتطفئ نزيز الدم، كما لا نجد لغة الألم فإننا لا نجد لغة تقزّم هذه التجربة أو تستهين بها! مما يوحي للمتلقي أن العاشق يعيش تجربة عادية، نلمس فيها آثار النار على الجسد: الحروق! لكن اختفاء لغة التوجع أفسح المجال لتقبل الرواية الأخرى التي يرويها (الشيخ سليمان) بعد أن رأى حادثة المشي على النار! فنسمع صوتاً آخر، عبر ضمير المتكلم، يقدم لنا وجهة نظر أخرى للمشهد، نلمس فيها ملامح أسطورية، بما أنه يرى منبهراً أمراً غير مألوف، وبما أنه لا يعيش الحدث فقد أضفى على هذا المشهد ملامح أسطورية، إنه يرى أن العاشق يمشي على النار «**كأنه يمشي على عشب. لقد هزني الرعب، وسمعت نبض قلبي جنباً إلى جنب مع الفحيح المكتوم للنار الراقدة تحت قدميه الخلفيتين، وقلت بيني وبين نفسي «نبي أو مجنون» إن ضوء الفجر جدير بأن يحبل بالأعاجيب...**»[3].

يجسد لنا هذا المشهد الحالة الداخلية المضطربة للراوي، إذ أصابه الهلع لدى رؤية العاشق يمشي على النار، فبرزت لديه لغة الدهشة والرعب (هزني الرعب، سمعت نبض قلبي) كما لسنا فيه تشبيهاً مرعباً فقد أصبح صوت النار (فحيحاً مكتوماً) يبث سمومه تحت قدمي العاشق الحافيتين، أما التعليق الذي يطلقه (نبي أو مجنون) فهو وليد لحظة الانبهار التي تولد لغة المتناقضات، إذ إن الراوي يجد نفسه أمام ظاهرة خارقة يعيشها العاشق بكل هدوء! وقد لخصت الجملة الأخيرة هذه الحادثة، وجعلتها ذات دلالة أسطورية صريحة (ضوء الفجر جدير بأن يحبل بالأعاجيب).

ثمة صوت ثالث (أستاذ المدرسة) يقدم وجهة نظر أخرى حول هذه الحادثة الخارقة، إذ يجسد صوت الوعي والحكمة، لا صوت اللحظة

الانفعالية المنبهرة كصوت الشيخ سليمان، لذلك يعلق على مشي العاشق على النار قائلاً «**هذا شيء لا يحدث إلا لعاشق... إن نار العشق التي تكويه من الداخل أشد حرارة من النار التي داس عليها، ولذلك لم يحس بها... إنه عاشق**».

إن الفعل الذي يراه الشيخ سليمان عجيباً، ويربطه بأمور غيبية، يجد مبرره النفسي لدى الأستاذ الذي يبدو لنا يفهم الأمور بعمق، فيبين أن العاشق يشتعل حباً لأرضه، يصل حد الوجد، مما يجعله لا يحس بحرارة النار التي يدوس عليها! إذ ثمة نار أقوى تشتعل في أعماقه وتستهين بأي نار أخرى!!

إن تعدد الرواة، في وصف هذه الحادثة أو التعليق عليها منح الشخصية جمالية خاصة، فقد جعل الأصوات المتناوبة تقدم الشخصية عبر رؤية متخيلة تقربها من الأسطورة، وعبر رؤية واقعية تجسد منظور الشخصية نفسها، أو عبر رؤية عميقة أمينة للحقيقة (صوت الأستاذ) بإمكانه أن يحلل ويقدم مغزى الحادثة.

كأن الكاتب يريد أن يجسد لنا عبر شخصية العاشق، هنا، حب الأرض الذي يصنع المعجزات، فنجد شخصية لا تهادن واقعها وتسالم المحتل، ولا تغرق في عوالم أسطورية خارقة تنأى بها عن هموم الواقع، إذ رأينا العاشق يتحرك في فضاء فلسطيني، ويجسد انتماءه إلى غالبية الشعب الفلسطيني (الذي كان قبل النكبة يتشكل من الفلاحين) فنجد تفاصيل الفضاء الذي يعيش فيه الإنسان الفلسطيني: القرية، الجبل، الزيتون، التبغ، كما نجد بعض القيم الروحية التي آمن بها وجعلها منهج حياته، مثل قيمة الشهادة (الفلاح زيد الذي استشهد متبعاً نداء عز الدين القسام: موتوا شهداء).

وهكذا نعايش في رواية «العاشق» (رغم أن كنفاني لم يكملها)

تفاصيل الفضاء الفلسطيني، قبل النكبة، بكل دقائقه المادية والمعنوية، كي يستطيع اللاجئ العودة إلى جذوره الفلسطينية الأصيلة.

وحتى سمات العاشق الجسدية والنفسية، نجدها أمينة لبيئة القرية، إذ يملك البطل جسد فلاح مقاتل (**متين، صامت، صلب طويل، له كفان كبيرتان، صدر أسمر مشدود العضلات... على كتفه خط داكن يخلفه حزام البنديقة**) التبست هذه السمات العادية بسمات غير عادية، فقد رأى رئيسه في العمل في عينيه «**ومضاً مخيفاً.... يخفي وراء جلدته شيئاً مخيفاً لا سبيل إلى نكثه، إنه نوع من الرجال ينبت فجأة أمامك فإذا بك غير قادر على نسيانه**». وحتى حين يرتجف من البرد فإنه «**يرتجف ولكن بكبرياء... أحسست وأنا أنظر إليه واقفاً هناك ينقب في كلماتي القصيرة أنني أمام رجل خاص، أجل أمام رجل خاص، لست تعرف عنه أكثر من إحساسك به**»(4).

يلجأ الكاتب إلى صوت الراوي المشارك في الحدث، ليقدم إحساسه بشخصية العاشق، وليعرّف الملتقي بسماتها، فيلاحظ انسجام صفاتها العادية التي تنتمي إلى البيئة القروية بصفاتها الخارقة التي تنقل الشخصية إلى عوالم تقربّها من الأسطورة، وبذلك أفلحت لغة الإحساس (التي تعتمد المبهم غير المحدد) في نسج ملامح شخصية تقترب من الأسطورة دون أن تغادر واقعها! فنجده يكرر جملة (إنني أمام رجل خاص) فتتكرر معها صفة (خاص) مرتين، فتبتعد بالشخصية عن لغة التهويل والتعظيم، مما يمنحها حضوراً مؤثراً وجاذبية استثنائية!

لو أمعنا النظر في هذه السمات للاحظنا أن السمات الجسدية المنظورة هي التي تشكل صورة فلاح مقاتل، يمتلك قوة جسدية استثنائية، تصفه زينب حين حمل كيساً ضخماً من الطحين «**لقد بدا الكيس أصغر من المعتاد حين شاله من أذنيه بين ذراعيه القويتين...**» لكن بإمكاننا القول

بأن السمات النفسية المحسوسة هي التي منحته صورة تقترب من الأسطوري، وجعلت منه **رجلاً خاصاً**، يحس المرء بتفرده دون أن يدري السبب الحقيقي لهذا التفرد!

ثمة حرص من قبل الكاتب في تقديم تلك السمات التي تقرب الشخصية من الأسطورة، بشكل لا تمسخ قدراتها الإنسانية، خاصة أنه منحها أدوات البطولة البشرية (البندقية والفرس) كما لم يمنحها قدرات خارقة، لذلك لن تكون بمنأى عن إمساك العدو بها أو حتى سجنها، مما يجعل المتلقي أمام شخصية بشرية قد تفلت مرة من قبضة عدوها، لكنها تقع في قبضته مرة أخرى!

لم تشكل البنية الأسطورية لشخصية العاشق عوامل داخلية نفسية أو خارجية كحادثة المشي على النار فقط، بل برزت في علاقته بالحيوان أيضاً (الفرس) ومن المعروف أن غسان الفنان التشكيلي كان مولعاً برسم الخيول العربية الأصيلة (كما تخبرنا زوجته آني) وهي تعني له كل ما هو أصيل وجميل في الحياة! فقد حقق العربي المسلم على ظهرها أروع أمجاده، لذلك عاشت في مخيلته رمزاً للعزة والكبرياء!

وقد بدا لنا ذلك واضحاً في رواية «العاشق» فالراوي حين أراد أن يصف العاشق لم يجد أفضل من تشبيهه **بالحصان الفتي**، ليوقظ في ذاكرة المتلقي كل الدلالات الجميلة والأصيلة التي تحملها لفظة حصان.

من هنا نلاحظ أن الكاتب جسد لنا في هذه الرواية علاقة تكاد تكون أسطورية بين البطل والفرس، تبدو فيها الفرس حبيبة تبادل العاشق الحب، لذلك يؤلمها فراقه حين يغيب فـ « **تصهل صهيلاً ممطوطاً كأنه النواح** » وهي صديقة للعاشق تحس به، فيأتمنها على أسراره، ويجد في الحديث معها سكينته « **وسميت نفسي «قاسم» وكان «ريح»** (الفرس) **أول من عرف، ومضينا طوال الليل، نسير ونقف ونغفو قليلاً ونتحادث**

ونغني بصوت خفيض، ونبحث عما يتعين علينا أن نفعله، وفي الصباح التالي اتفقنا أن نودع بعضنا».

يظن المتلقي لأول وهلة أن الراوي البطل يتحدث عن أقرب إنسان لديه، يشاركه حياته، ويعيش معه لحظات الخطر، فإذا كانت الأفعال الأولى تستطيع أن تجمع في مدلولها بين الإنسان والحيوان (مضينا، نسير، نغفو) فلا تنزاح عن دلالاتها المألوفة، لكن الأفعال التالية تنزاح عن دلالاتها الملتصقة عادة بالإنسان، لتشمل العاشق والفرس (نتحادث، نغني، نبحث عما يتعين علينا أن نفعله، اتفقنا أن نودع بعضنا).

ولعل مما أسس لتواصل حميمي بينه وبين الفرس، استخدام الراوي البطل لضمير جماعة المتكلمين! إذ يوحي بذلك أن الفرس تتساوى بالإنسان، فتستحق الأفعال والضمائر التي تدل عليه!! وهذا ما شكّل جمالية خاصة تجذب المتلقي لمتابعة هذه العلاقة الفريدة بين الإنسان والفرس، خاصة أنها فرس غير عادية تنقذه في أحلك اللحظات، بعد أن يتم القبض عليه في المرة الأولى من قبل الكابتن البريطاني (بلاك) لذا تتراءى للعاشق صهوة الفرس التي تسهّل هربه من الكابتن معادلاً للكون كله «**ووقف الكون كله على صهوة جواد**» إذ أنقذه حصان جابي الضرائب القريب منه، فأسرع به كالريح متعاطفاً معه، مما سهّل هربه، لذلك يسميه (ريح) في حين نجد في المقابل حصانه (الذي تركه العاشق لكونه بعيداً عنه) حين اعتلاه جابي الضرائب ليلحق به، رفض أن يتحرك، مما عرقل اللحاق به! وسهل هربه!

يعيش (ريح) معه لحظات الخطر، «**يرصد بأذنيه أية حركة يمكن أن تنأم حولي، فنظرت إليه مخلوقاً قادراً على أن يعطي دون حدود ودون مقابل ودون كلمة واحدة، وفي عينيه الواسعتين برق الحل**». وهو أن يتخلص من مال الضرائب الذي وجده في الخرج بدفنه ثم يفترقا، هنا يحس

المتلقي أن الكاتب جعل علاقة العاشق بالحصان تفوق أية علاقة إنسانية! ففي اللحظات الذي يلاحقه الكابتن البريطاني لا يجد أمامه سواه، لذلك منحه صفات قد لا يملكها البشر: العطاء دون حدود، ودون من أو أذى! من هنا تتكرر في موقف واحد في الرواية جملة «**إن أقدار الخيل مثل أقدار الرجال**» فقد التقى العاشق بـ (الهيجا) بعد أن ترك (ريح) واستطاع أن يكمل فراره إلى الطيرة «**ومثل أقدار الرجال تتلاقى أقدار الخيل في البراري**» وحين يسمع حوافر تسترق الخطو يقرر أن يستبدل فرسه، مردداً «**ولكن أقدار الخيل تتلاقى مثل أقدار الرجال**». كي لا يتم التعرف عليه، إذ من يركب فرساً أصيلة لابد أن يتم التعرف عليه، وقد ساعده على ذلك أن البدوي لديه الرغبة نفسها، فتمت الصفقة، كما يحدثنا البطل: «**بيننا نحن الأربعة**» وليس بين الرجلين! فجعل بذلك الحصانين شريكين في إبرام صفقة التبادل بينهما! لذلك تلاقت أقدار الرجال بأقدار الخيل! ولا شك أن تكرار كلمة (أقدار) إلى جانب كلمة الرجال والخيل قد نسج علاقة سرية تجمع بينهما تكللها العناية الإلهية بالنجاح!

عندئذ يخاطب العاشق الفرس متسائلاً بإعجاب «**من أي أرض جئتِ يا أصيلة، يا امرأة، يا شجرة...**» وبذلك جمعت الفرس لديه أجمل ما في الحياة: القيم الأصيلة التي تجعل للحياة معنى، المرأة الصديقة والحبيبة، الطبيعة بكل عطائها وجمالها التي تلخصها كلمة: شجرة! فهو امتداد للأرض، لذلك بدا لنا البطل عاشقاً للفرس كما كان عاشقا لأرضه، إذ وجد الفرس سلاحاً يحمي الأرض، ويواجه به العدو (البريطاني والصهيوني) في فترة ما قبل النكبة الفلسطينية!

لهذا كله يمكننا أن نعدّ الفرس شريكة الفلسطيني في مواجهة هذا العدو، وحين يقع في يد عدوه تساعده في الهرب منه! كما كانت شريكته حين جاء حقول التبغ ليعمل فيها، مما جعل رئيسه في العمل يقول «**وكان**

كل شي في هذا الرجل يقول لي أنه سيكون فلاحاً صعباً، وقد تعلمت أن الرجال الذين يمتلكون فرساً أصيلة يصعب التعامل معهم من فوق، ولذلك فهم لا يبيعونها حتى لو فتك بهم الجوع، إنها - لهم - أكثر من صهوة أمينة، إنها ملاذ وصديق وشقيق في وجه العالم»[5].

إذاً تكتسب شخصية العاشق بعض ملامحها الأسطورية من خلال علاقتها الاستثنائية بالفرس، وقد أدرك هذه العلاقة كل من التقى بالعاشق! فالفرس أكثر من مكان يلجأ إليه ساعة الخطر، ليهرب على صهوتها، إنها الوطن الآمن والإنسان الحبيب والأخ والصدوق، بفضلها يحس العاشق بالقوة والأمن، معاً، فيمتلئ كبرياء وثقة بالنفس، وهذا كله يهبه قدرات استثنائية تقربه من الأسطورة!

صحيح أن الكاتب اعتمد الطرق الحديثة في تقديم هذه الشخصية، إلا أن هذه الرواية بدت أكثر رواياته الحديثة قرباً من المتلقي، باعتقادنا، ربما لأن الزمن بدا يسير سيراً أفقيا، يكاد يكون منتظماً في الفصول الأربعة الأولى تقريباً، ولكن في الفصول الثلاثة الأخيرة (بعد إيداع العاشق في السجن) نجد الزمن يعود إلى الوراء عبر تقنية الاسترجاع، حيث تسلط الأضواء على ماضي الشخصية، ولكن ميزة كنفاني، هنا، أنه قدم هذا الماضي وكأنه لحظة معيشة عبر الترهين السردي الذي ينقل السرد من مضى إلى التلفظ أو الخطاب.

ولعل مما قربها للمتلقي أيضاً تمحور فصول الرواية حول شخصية واحدة، هي العاشق، التي قدمت عبر رؤى متعددة، تتراوح بين الرؤية الوقعية والأسطورية!

ومما يسجل للكاتب محاولته التخفيف من اختلاط الزمن والمكان، وتسليط الضوء على مشهد واحد حدث في زمن مضى (مشهد إلقاء القبض على العاشق) فتسرده الذاكرة عبر الترهين السردي، أو تقدم

مشهداً في لحظة حدوثه بطريقة اللقطة السينمائية (مشهد المشي على النار) فعايشنا صوت الأعماق لكلتا الشخصيتين (إما العاشق والحاج سليمان، وإما العاشق وعدوه الكابتن) يتقطع المشهد بطريقة المونتاج السينمائي إلى مشاهد متعاقبة، يقدمها لنا صوتان يتناوبان السرد ويقدمان وجهتي نظر متناقضتين حول الحدث الواحد، ما أضفى حيوية على المشهد، وأسس لتنوع الرؤية بين الواقعية والأسطورية.

لو توقفنا عند مشهد القبض على العاشق تسرده الذاكرة، للاحظنا أن المكان والزمن واحد لكن المشهد قدّم عبر صوت الأعماق مختلطاً بأوامر أصدرها الكابتن، وكان على العاشق أن يمتثل لها، وإلا أطلق النار عليه، وبذلك تحول المشهد الواحد إلى عدة مشاهد بسبب تعدد الرؤية، حتى إن لحظة الهرب يصفها الكابتن «**طار عبدالكريم مثل حلم**» أذ لم يستطع الإمساك به، يصف عبدالكريم (العاشق) هذه اللحظة بالذات «**دارت اللحظة الراعبة دورتها الجنونية**».

ولعل مما يؤسس جمالية هذا المشهد الدرامي كثرة أفعال الحركة فيه، التي يقدمها كنفاني عبر رؤيتين مختلفتين أيضاً، مما يضفي توتراً على المشهد وحيوية، فالعاشق يصف لحظة القبض عليه «**وبدأت أنزل عن ظهر الحصان... ولكن قبل أن ألمس الأرض...**» أما الكابتن بلاك فيصف تلك اللحظة «**ونزل بهدوء، مثلما رأيته دائماً، واستدار كأن الأمر لا يعنيه، رافعاً ذراعيه... وتبادلنا النظر...**» حتى فعل (نظر) يضفي عليه الحركة حين يمهد له بفعل (تبادلنا).

لم تنج هذه الشخصية من تدخل صوت المؤلف، فنسمع لغة تتجاوز إمكانيات الشخصية الشعبية البسيطة، التي نلاحظ أنها تتأمل مفهوم الزمن، يقول العاشق «**إن الزمن خديعة. اصطلاح واحتيال وإلا لما كانت تلك اللحظة الواحدة أطول من أية لحظة غيرها، ولما كان بوسع ذلك الزحام**

من الأوهام والحقائق والمشاعر: وعيها وتوقها وأملها ويأسها في آن واحد، أن تتسع له لحظة واحدة كانت في الوقت ذاته، للآخرين مثل اللحظة التي سبقتها والتي ستلحق بها »(6).

ثمة أمر يحسن بنا أن نلفت النظر إليه، وهو ما قد يحسه المتلقي من صعوبة أثناء تتبع هذه الرواية، وذلك بسبب خلط الأصوات الشخصيات المشاركة بالحدث وتداعيات الأعماق، فتصبح قراءتها بحاجة إلى تدبّر وتأن، لذلك كنا نتمنى على لجنة تخليد غسان كنفاني أن تعنى بطباعة رواية «العاشق» بشكل يساعد المتلقي على معرفة لحظة انتقال السرد من شخصية إلى أخرى، كما فعل الكاتب الشهيد نفسه في روايته «ما تبقى لكم» حين غيّر لون الحرف من الفاتح إلى الغامق مع تغيّر صوت الراوي البطل.

رغم ذلك تبقى رواية «العاشق» من أكثر روايات كنفاني إمتاعاً، فقد نسج ملامح شخصيته من حكايات الماضي وأحلام المستقبل، تبدو في تفاصيلها الجمالية معنية بإنسان فرد أهم سماته العشق ورفض الاستكانة للذل، وقد قدم هذه الشخصية من خلال بيئة قروية عبر لغة خصبة الدلالة، مما أهّل هذه الشخصية لتمثيل الضمير الجمعي الفلسطيني في الإحساس العشقي بالأرض، كما تجسد موروثه الدفاعي عنها!

وهكذا استطاع كنفاني أن يقدم لنا شخصية مقاومة، عبر رواية حديثة، يطغى عليها الإبداع الجمالي، وتنأى عن الشعار الذي كثيراً ما أسقط أدب المقاومة في الضحالة والسطحية!

لعل الميزة الكبرى لغسان كنفاني أنه استطاع أن يقدم لنا رواية حديثة، بكل ما يعنيه مصطلح حداثة من قدرة على التجدد في البناء الجمالي للرواية، شكلاً ومضموناً، لذلك لا نستطيع أن نلمس تكرار للشكل الروائي، فلكل رواية لديه بنيتها الجمالية، التي تفصح عن عمل

دؤوب من أجل تطوير الكاتب لأدواته الجمالية، إذ لم يكن كاتباً يعتمد التحريض البسيط، رغم أنه قدّم أدباً مقاوماً، فقد حاول أن ينأى بإبداعه عن الشعارات الأيديولوجية والثورية رغم كونه كاتباً ملتزماً (تبنى الاشتراكية في المرحلة الأخيرة من حياته) إلا أنه استطاع أن يقدم واقعية مقاتلة تهجس بهم الوطن وفي الوقت نفسه تهجس بكيفية تقديم هذا الهم جمالياً، وكما يقول الناقد د. فيصل دراج «**لم يكن يلهو بالكلمات أو يبحث سادراً عن (اللعبة الفنية) بل يحاول أبداً أن يجد المعادل الفني لممارسته السياسية، وفي ذلك يجسد قاعدة شهيرة: لا يمكن للأديب أن يكون واقعياً في الأدب إذا لم يكن واقعياً خارج الأدب**»(7).

إن الحداثة لدى كنفاني لم تكن استعراضاً شكلياً، يجدّد الكاتب فيه بنية الرواية بمعزل عن هم الواقع، فوجدناه يعايش قضيته باعتبارها هماً يومياً، باحثاً عن شكل فني يستوعبها بصيغتها المتجددة، فقد غاص في أعماق مأساته الفلسطينية في ماضيها وحاضرها ومستقبلها! وجعل مصدر التجديد الشكلي المعاناة القاسية التي يعيشها هو وشعبه، فامتزجت هذه المعاناة اليومية بمعاناته الإبداعية، لذلك يمكننا أن نقول: إن الحداثة قضية فلسفية تمس وجود الإنسان ورؤيته للواقع، وإن أية حداثة لا تضع الإنسان في حسابها لن تكون حداثة حقيقية، خاصة في مجال الإبداع الروائي الذي يمتزج فيه الواقع بالمتخيل، لذلك أي تجديد جمالي لابد أن يكون ملتحماً بهم إنساني يعايشه المبدع، مما يكسب إبداعه نبضاً متفرداً، متجدداً تجدد المعاناة، وتجدد الأدوات الثقافية والخبرة الإبداعية، وبذلك استطاع كنفاني تقديم إبداع روائي متميز بفضل استفادته بطريقة مبدعة من التقنيات الحديثة التي ابتكرها الغرب ساعده في ذلك إخلاصه لهم الوطن والإنسان.

الحواشي

1) مجموعة من الدارسين «الوجود والزمان والسرد ، فلسفة بول ريكور» ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1999، ص 101.

2) «الآثار الكاملة: الروايات» ص 439.

3) المصدر السابق، ص 424.

4) المصدر السابق نفسه، ص 459-460.

5) نفسه، ص 462.

6) نفسه، 44.

7) مجلة «الهدف» عدد (496) تموز، 1980، ص 46.

* * *

الحداثة والتلقي

عمر عبود

0-0 - تأطير.

1-0 - لا نهدف انطلاقاً من هذه الدراسة إلى محاولة رصد العلائق المحتملة والممكنة بين الحداثة والتلقي. لأن هذا الأخير في حد ذاته وبوصفه مفهوماً مجرداً، لا يعدو في تقديرنا سوى مجرد واحدةٍ من أهم انتصارات الحداثة وما بعد - الحداثة. وذلك بنقلها، من مجال الاهتمام، الكاتب والنص إلى المتلقي والقارئ باعتبارهما طاقة محتملة من المعاني في تعدديتها. سواء تم ذلك على يد «جمالية التلقي» أو على يد غيرها من المغايرات الأخرى المشكّلة لنظرية التلقي بصفة عامة: سيميولوجية القراءة، بلاغة القراءة، سوسيولوجية القراءة، ظاهراتية القراءة، نقد استجابة القارئ، أسلوبية القراءة.

2-0 - كما أننا لا نهدف إلى تحديد مفهوم الحداثة ودراسته. لأننا ببساطة نؤمن إيماناً راسخاً بأنها مفهوم شائك يستعصي على الحدِّ؛ تتداخل فيه، كما هو معلوم، أسئلة التحديث بأسئلة الفكر وأسئلة علم الاجتماع وأسئلة علم النفس - السلوكي (المرتبط مثلاً بالموقف من العائلة والمرأة والمعتقد...) ثم أسئلة الإبداع عامة المرتبطة بتصورات جمالية، وطيمية، وشكلية. غالباً ما تترع نحو خلخلة السائد والمألوف.

مقابل ذلك، سنفترض أن لكل واحد، مهما كان وضعه الاعتباري: كاتب، قارئ، عالم اجتماع، مفكر، جمالي...، فهمه الخاص للحداثة. وذلك للخروج من مأزق حدّ هذا المفهوم. إن لم يكن ذلك من صلب تأمله الشخصي، فسيكون ناتجاً، بالضرورة، عن قراءاته لكتابات الآخرين في هذا المجال وتفاعله معها. سواء ممن تناولوا دراسة تمظهرات الحداثة في الغرب (وهم كُثُر)، أو تناولوها في العالم العربي بأوهامها المتنوعة، أو في أي منطقة أخرى من هذا العالم. رغم إقرارنا مبدئياً باختلاف الأسبقية وخصوصياتها.

3-0 - فضلاً من هذا كله، فإننا لا نروم أيضاً دراسة تجليات الحداثة في بقعة جغرافية مثل المغرب. لأنه اتضح لنا من منظور حسٍ تاريخي أن المغرب لا «يرغب» بالفعل في ولوج عوالم هذه الحداثة منذ 1844 إلى الآن. وذلك على الأقل من باب عزوفه عن تبني إحدى المغايرات الأخرى للحداثة - أي التحديث - على الصعيد التقني والاقتصادي والسياسي بصفة خاصة. فبالأحرى عصر ما بعد - الحداثة! نظراً لقوة مؤسساته - فوق - الأدبية وتماسكها، والتي يمكن التمثيل لها بالزاوية، والفقيه، والمخزن، وباقي المؤسسات الأخرى ما قبل - الرأسمالية، إن لم نقل ما قبل - العلمية، كالقبيلة والعشيرة وما يرتبط بهما من مختلف الأعراف والقيم التي تفرز رؤىً للعالم، تكون إما متفتحة (تقبل الآخر كيفما كان نوعه) وإما متعصبة ومنغلقة من منظور

أنثروبولوجي محض. مادامت كل «نزعة قومية تعتبر، على مستوى الميتافيزيقا، نزعة أنثروبولوجية». بحد تعبير هيدجر فيلسوف غربة الوجود.

4-0 - إننا في المقابل نسعى إلى دراسة كيفية تفاعل Interaction التلقي مع طيمة «الحداثة» على صعيد الإبداع الروائي المغربي بصفة خاصة. مع اعتماد مبدإ مناقشة المعطيات، وعدم التسليم بمفهوم واحد للحداثة بشكل خاص. حتى في المجال الذي يهمنا هنا، استناداً إلى كل من التلقي والحداثة. لأننا لو اعتمدنا، مثلاً، الحداثة كما تبلورت لدى «دائرة الشعراء الفاسدين»: بودلير[1] رامبو، نرڤال... لنفينا في الأصل الحداثة عن الرواية العربية ككل. فبالأحرى عن المغربية الحديثة العهد نسبياً. وذلك بناء على خصوصية المجتمعات العربية معقل «الطابوهات» بشتى أنواعها بامتياز. ولعل القارئ العربي يعرف جيداً مآل هذا النوع من الإبداع «الحداثي»: إصدار فتوى الحكم بالإعدام على سلمان رشدي، وما أثير مؤخراً حول رواية «وليمة لأعشاب البحر»، وقبلها رواية «أنا أحيا»، و«الخبز الحافي» التي لم تحصل على شرعية «مؤسساتية» في المغرب إلا في أواخر العقد التاسع. ومع هذا كله، فنحن نقر مسبقاً بأن الحداثة في الشعر ليست هي نفسها في الرواية.

علاوة على أن وجود رأي - أو آراء - يذهب إلى نفي حداثة الرواية المغربية أو إثباتها، بدعوى قلةٍ في تراكم تجربتها الجمالية،

وقصر عمرها الزمني، ويقظة وعي مبالغٍ فيها لأفق توقع بعض القراء والكتاب (ناهيك عن رأي ينفي نمط وجودها، كان سانداً إلى حدود العقد الثامن بصفة خاصة بناء على فرادة وعي أفق توقع هذا النوع من القراء)، زاد من تشبثنا في تبني مبدأ المناقشة أساساً للتحليل.

5-0 – في هذا السياق نفسه، فإننا نشير إلى أننا نحتفظ بموقفنا الخاص، وفق أفق توقعنا الخاص، بصدد «حداثة» الرواية المغربية أو لا – حداثتها (ليس بالمعنى الزمني). لأننا لسنا ملتزمين بالإدلاء بذلك من جهة. ولإيماننا بنسبية هذين المعطيين من جهة أخرى. لهذا، فنحن نؤكد، فضلاً عن كل ما تقدم أيضاً، على أننا لا نتوخى من هذه المحاولة عامة إثبات «الحداثة» أو نفيها بشكل مجرد. سواء من منظور التلقي مجرداً بدوره، أو بوصفه إجراء، أو من منظور غيره رغم إيهامنا بذلك. ونكتفي، عوض ذلك، بدراسة المعطيات كما هي باعتماد «أسلوب سجالي» بين الفينة والأخرى، نعترف مسبقاً بأنه غير موجه لأي جهة معينة إلا من باب نواياه الإيجابية والمعرفية، وفاءً منا لمبدإ المناقشة أعلاه. لذلك فإن وضعنا لمفهوم الحداثة بين مزدوجتين، لا يعني مثلاً أننا ننفيها عن الرواية، أو العكس، بقدر ما يعني ببساطة أنا نعبر فقط عن إيماننا أعلاه. تماماً مثلما نعبر عن نسبية هذه الدراسة ذاتها.

وكما وردت – أي المعطيات – لدى القراء المغاربة الذين لا

نشترك معهم إلا في الانتماء إلى نفس الوضع الاعتباري كقراء. مع احترام خصوصية كل نوع من القراء بطبيعة الحال، ووضعيته في حقل تلقي الرواية المغربية ككل. فالقارئ، كما هو معلوم، أنواع متعددة. لكن أفضلها في اعتقادنا، هي أن يكون مجرد «قارئ كسول» «يشتغل» على نمط اشتغال نص امبرطو إيكو الكسول. وليس على نمط وصف خالدة سعيد للقارئ العربي[2].

0-1 - بصدد أفق توقع الرواية «الحداثية»:

1-1 - نماذج من روايات العقد السابع والثامن:

في الوقت الذي كان فيه «الجمهور المغربي الواسع» GRAND PUBLIC يعيش بالكاد مرحلة «الدهشة الجمالية» في مجال تلقي الرواية والاستئناس بها بوصفها «جنساً أدبياً مستورداً ببنيته وأنماطه» وبوصفها «تعبيراً عن نثرية العلائق الاجتماعية في مجتمع غابت عنه الرموز» بتحديد جورج لوكاش، ظهرت بشكل فجائي وسابق لأوانه المحاولات الروائية الأولى في إطار ما يُعرف بـ «التجريب» الذي شكل - ولازال يشكل - بالنسبة لعدد كبير من قراء الرواية المغربية، خاصة قراء العشرية التاسعة، مصدر إغواءٍ في ربط بعض نماذجها مباشرة بإحدى «خانات الحداثة». ولم يكن ذلك الظهور الفجائي، فيما يبدو، إلا استجابة لواقع معيش عرفه المغرب خلال العشرية السابعة، تميز بالنزوع نحو الرفض - المصاحب بنوع من القلق ANGOISSE -

الذي لم يكن إلا نتيجة من نتائج خيبات متتالية تعود أصولها السوسيو-سياسية إلى مرحلة ما قبل العقد الستيني (صدمة الاستقلال 1956، هزيمة يونيو 1967...) وقد زاد من حدة هذا الرفض وتفاقمه تصاعد الحركات التحررية في العالم، وتأثير جماعة «TEL QUEL» على النخبة الطلائعية في المغرب، فضلاً عن تأثير «الرواية الجديدة»[4] التي بلغت أوجها خلال هذه الفترة في فرنسا.

في سياق هذا الأفق، كتب سعيد علوش (حاجز الثلج، 1974)، وأحمد المديني (زمن بين الولادة والحلم، 1976)، ومحمد عز الدين التازي (أبراج المدينة، 1978). ولعل المظهر الخارجي Habitus لأفق توقع كل كاتب على حدة، يعد المسؤول، بكل تأكيد، عن اختلاف تصور كل واحد منهم عن «الكتابة» الروائية وقتئذ.

لهذا، نسجل بدءاً أن موقف الكتاب الثلاثة من محاولاتهم هذه، لا يبتعد عن فهمٍ أولي لمبدإ التجريب (علوش والتازي)، ومبدإ «البحث المضني» عن أشكال روائية غير مألوفة لدى الذائقة المغربية في مجال تلقي الرواية. وذلك بالميل نحو تدمير جميع ثوابت الشكل الروائي التقليدي[5] وغير التقليدي (المديني ومشروعه الروائي عامة). إلى درجة يمكننا معها القول على أعقاب رأي أحد القراء الفرنسيين في روايات روب غرييه: إن أي قارئ ربحه روب غرييه «يعتبر بمثابة قارئ خسره الأدب الروائي». (وقس على ذلك مع مُرَاعاةٍ للأسيقة واختلافها).

بناء على ذلك، فإن مضامين وعي أفق توقع المحاولات الثلاث، تجعل من «الحداثة» مرادفة للتجريب ومرادفة للبحث عن اللامألوف.

والتجريب في أبسط تعاريفه لدى المغاربة كتاباً وقراء ذوي نفس الأوفاق بطبيعة الحال، يعد إجراء ملازماً لديهم لمبادئ: الخلخلة، أو «التشويش»، والتجاوز، والمغايرة والإختلاف، والأفق المفتوح دوماً على الأسئلة، والإنطواء على الذات: سردية كانت أم غير ذلك، سوية أم مرضية... أو بعبارة أخرى، فالتجريب يعد إجراءً ملازماً للحداثة ذاتها، وفق رغبة أفهام المغاربة. كي لا نقول هو الحداثة ذاتها على أعقاب قراء العشرية التاسعة. كما سوف نرى.

إن هذه المحاولات الثلاث، لم تُستقبل في حينها كما يجب، بل إن إجماعاً برفضها - خاصة «زمن بين الولادة والحلم» و«حاجز الثلج» - قد وقع بنسب متفاوتة. كما سوف نرى ذلك أيضاً. وعلى هذا الأساس، فإن التحققات Concrétisations السلبية لمحاولتي المديني وعلوش خلال العشرية السابعة، هي التي أفضت، فيما نعتقد، إلى تلقيات إيجابية لدى كُتاب الموجة الثانية من الرواية التجريبية خلال العشرية الثامنة[6] التي لم تقم إلا بتعميق الوعي بمبدإ «التجريب» في الرواية المغربية. ومن ثم، تشريعه في حقلي إنتاج الرواية وتلقيها.

في هذا الأفق، كتب الميلودي شغموم (الأبله والمنسية

وياسمين، 1982)، و(عين الفرس، 1988)، وأحمد المديني (وردة للوقت المغربي، 1983)، ومحمد عز الدين التازي (رحيل البحر، 1983)، و(المباءة، 1988)، ومحمد برادة (لعبة النسيان، 1987)، ومحمد الشركي (العشاء السفلي، 1987)، ومحمد الهرادي (أحلام بقرة، 1988)، وآخرون كُثر...

وكان من أبرز سمات هذا الأفق النزوع نحو تغليب الثقافي - الأدبي على السياسي الذي بدأت «سلطته» تضعف بالتدريج، ثم النزوع نحو تكريس الذوق الجمالي على المستوى الشكلي بصفة خاصة. بعدما كان المضمون يشكل مصدر إغواء بعض القراء المغاربة في فترات سابقة.

2-0 - بصدد أفق توقع الرواية «الحداثية»:

1-1 - نماذج من قراء العقد السابع: (القراء الأول)

يذهب القارئ نجيب العوفي، وأحمد الحلو، وإدريس الناقوري - لاحقاً[7] - إلى رفض رواية «زمن...» مباشرة. ولم يكن ذلك الرفض، في اعتقادنا، إلا انطلاقاً من انغلاق أفق توقعهم في حدود فهمٍ معين لـ «الواقعية» ولمبدإ «الإلتزام» الملازم لها في العالم العربي عامة. لذلك، نرى بأن أفق الأسئلة الخاص برواية «زمن...» يحتاج إلى أفق أسئلة - أجوبة، يتجاوز أفق الواقعية. على الأقل وفق فهم هؤلاء القراء لها ولسؤاليها

«الإلتزام» و«الإنعكاس» خلال العشرية السابعة. «فالإيديولوجية لا تعدو كونها بعداً من بين عدة أبعاد أخرى في إنتاج الرواية وتلقيها». وهو الأمر الذي لم يتحقق في صفوف هؤلاء القراء، فبالأحرى، في صفوف أولئك القراء الأول الأخرين كعبدالله كنون، وعبدالكريم غلاب، وعبدالجبار السحيمي... كانوا قد اعتادوا على تلقي الرواية العربية التقليدية وغيرها[8]، والإستئناس بالمغربية الوليدة. لكن اعتماداً على تحققات «انطباعية - تأثرية» في تفاعلهم مع هذا النوع من الرواية الذي لمّا يتشبع الجمهور المغربي بعد في تلقيها!

في مقابل كل هؤلاء القراء، اتجه قارئ واحد كان يعد بدوره معاصراً لظهور «زمن...»، نحو قبولها، وذلك باسم قبوله مبدأ «فوضى الكتابة».

إن دراسة وضع هذا القارئ في حقل تلقي الرواية المغربية خلال السبعينيات كفيلة فيما نعتقد بتسويغ تطابق أفقه مع أفق رواية المديني الأول.

فإذا كان القارئ إبراهيم الخطيب قد اعتمد الواقعية بدوره في تفاعله مع الرواية المغربية بفهمٍ مخالف لفهم بعض زملاءه (الناقوري، العوفي، الشاوي...) استمد بعض أطروحاته من القارئ عبدالكبير الخطيبي، فإن ظهور «زمن...» في حد ذاته وتفاعله الآني معها، قد فتحا في وجهه أفقاً طالما انتظره لتجاوز هذه الواقعية ذاتها. يتضح هذا المعطى في استعداد أفقه الذي

كان قلقاً ومضطرباً بين أن يذهب مع الشرق العربي أو مع «الآخر» الأوروبي. ففضل الذهاب بعيداً شأنه في ذلك شأن أفق رواية المديني ذاتها.

ولعل مبادرته إلى تقديم «نقد ذاتي» لمرحلة قرائية - هي مرحلة الواقعية لديه - وتحوله إلى «البنيوية» ليجسد أولى تحققاتها في المغرب خلال نفس العشرية، كانا خير تعبيرين عن أفق كان بالفعل يبحث عن شيءٍ ما. كما لا نقول عن انسجام ما! "أليست تلك وضعية كل «كتابة جديدة»؟».

2-2 - نماذج من قراء العقد الثامن: (اللاحقون)

نميز بدءاً، في إطار قراء العقد الثامن بين نوعين من القراء: النوع الأول هو اللاحق للقراء الأول - قراء العقد السابع - الذين تلقوا بالسلب أو بالإيجاب روايات الموجة الأولى من الرواية التجريبية «الحداثية». والنوع الثاني هو المعاصر لظهور روايات الموجة الثانية من نفس الرواية. بصيغة أخرى، فإننا هنا بإزاء قراءات حدثت تزامنياً وتعاقبياً لروايات الموجتين كليهما. رغم اعترافنا - هنا - بواحدة من بين العيوب الموضوعية - المؤقتة - للرواية المغربية والمتجلية في قصر عمرها الزمني كي تكون متناً للدراسة من منظور التلقي الذي يعتمد الإجرائين التزامني والتعاقبي على فترات تاريخية متباعدة جداً في تتبعه لمسار قراءة العمل الأدبي. لذلك، فإن إجراء توزيعنا هنا للقراء المغاربة يهم الفترة الزمنية الممتدة من 1974 إلى 2000.

لنعد، إذن، إلى مسار تلقي رواية المديني. إن أول ملاحظة يمكن تسجيلها، هي تراجع نسبة تفاعل القراء معها خلال العشرية الثامنة. سواء لدى اللاحقين أو المعاصرين. في هذا الإطار، سنكتفي بدراسة قارئين لاحقين تفاعلا مع «زمن...» من منظورين مختلفين، والقفز على مجموعة من القراء المعاصرين: عبدالحميد عقار، حسن بحراوي، سعيد يقطين... تفاعلوا مع روايات الموجة الثانية بصفة خاصة (عين الفرس، رحيل البحر، المباءة، وردة للوقت المغربي، أحلام بقرة...) من منظورات قرائية لا تحيد عامة عن المقاربات الشكلية - البنيوية بمختلف تلاوينها، بفعل إرغامات إجرائية تعود للتلقي نفسه، لأجل المرور مباشرة إلى العقد التاسع حيث تجلت الحداثة باعتبارها إحدى أهم العناوين الملازمة لقراءة الرواية المغربية، وأوفاقها لدى جميع القراء تقريباً.

يندرج القارئ بنعيسى بوحمالة في إطار شعار لا نشك في أن المديني يعتبر واحداً من الروائيين الذين يرفعونه، هو: «يكفيني قارئ واحد». لماذا؟ لأن تطابق أفقه مع أفق الرواية «زمن...»، يجد مسوغه في تداعي قراءته بدورها رغم انبنائها على إجراء «القيمة المهيمنة» لدى ياكبسون، وإجرائي «التقطع» و«التدمير» أو «الحجز»، وهما في اعتقادنا ما يعطي لقراءة بوحمالة صفة القراءة المتداعية التي لم تكن، فضلاً عن ذلك، مهووسة بالبحث عن معنى أو معاني الرواية. عكس القراء

الآخرين الذين ارتبط رفضهم للرواية بغياب المعنى فيها، وذلك لانشغال أفقهم دوماً بالبحث عن معانٍ لروايات «إيديولوجيا الامتلاء» في أقصى أوصاف روب غرييه بلاغة للرواية الكلاسيكية.

عوض ذلك، فقد انشغل أفق توقع بو حمالة بـ «تفكيك» شكل الخرق أو «فوضى الكتابة» اللذين أتى بهما المديني في «زمن...»، وتبسيطهما بإعادة بنائهما لقارئ آخر مُفترضٍ للرواية ولقراءة بو حمالة كليهما؛ إذا كان هذا القارئ من الراغبين مثلاً في التمييز بين ما قامت به قراءة بو حمالة «المنتجة» وبين ما كان نص «زمن...» يعِدُ بِهِ.

لقد دأبت «جمالية التلقي في صيغتها التأويلية Herméneutique بصفة خاصة، على التمييز بين ثلاثة أزمنة من القراءة. زمن القراءة الأولى المرادفة للفهم والإدراك الجماليين وزمن القراءة الثانية المرادفة لزمن التأويل الاستيعادي وأخيراً زمن القراءة الثالثة المرادفة لزمن التطبيق؛ حيث تتم فيها إعادة البناء التاريخية لتأويلات العمل الأدبي ككل.

وبما أن فهم القارئ حميد لحميداني وإدراكه الجماليين لرواية «زمن...»، قد تما خلال العقد السابع - زمن القراءة الأولى - بالإيجاب لتطابق أفقه مع أفق رواية المغامرة اللغوية كما يسميها، فإنه أعاد تفعيل Réactialiser هذه الرواية خلال العقد الثامن - زمن القراءة الثانية - لتسويغ قراءته الأولى. لكن

استناداً إلى «البنيوية - التكوينية». أي إلى الواقعية، على اعتبار أن مبدأ «التناظر البنيوي» الذي قدمه لوسيان غولدمان، أدى به إلى اعتبار «الوسائط» شكلاً من أشكال «الإنعكاس» الأكثر نقاءً «Plus sophistiquée». لذلك، فإن تفعيل القارئ غولدمان للرواية الجديدة مثلاً، لم يكن يهدف إلا إلى إنجاز بحث تناظري بين بُنىً ذهنية - روائية وبُنىً اجتماعية وواقعية.

والنتيجة التي توصل إليها القارئ غولدمان، هي أن الرواية الجديدة أكثر واقعية من الرواية الواقعية ذاتها.

وبذلك، فقد تبدى لنا أن أفق توقع القارئ لحميداني ينسجم وأفق توقع رواية المديني. كما أنهما لا يبتعدان عن نفس أفق توقع غولدمان، والرواية الجديدة. لأن رواية المديني ليست إلا جواباً عن إدانة الواقع الاجتماعي على شكل مقالة إنطلاقاً من منظور أفق أسئلة لحميداني. ومن ثم، فهي أكثر واقعية من رواية «الدار البيضاء الجديدة» (عفواً عزيزي القارئ إنْ سهونا هنا فنحن نريد الإحالة إلى رواية «القاهرة الجديدة»). رغم أن هذا لا يعني أفق توقع الكاتب المديني في شيء.

3-2 - نماذج من قراء العقد التاسع: (المتأخرون)

رغم حرصنا على تتبع تحققات نموذج روائي واحد عبر الزمن، هو «زمن...» انتبذناه مجرد تمثيلية، فإن اضطراب مسار تلقيه الذي تبدى لنا أنه غير خاضع لمنطق تسلسلي ومستمر على مدى عشريات ثلاث، وفق ما توفر لدينا من وثائق، جعلنا نتورط

في تحليل بعض الخطوط العامة لتلقي المشروع الروائي للمديني وكيفية تفعيله من قبل القراء وتحققاتهم بالدرجة الأولى. بناء على رغبة صاحب المشروع نفسه تتبع مسار واحد في الكتابة الروائية لا يختلف إيقاعه تقريباً من رواية إلى أخرى، رغم اختلاف أسئلة - أجوبة كل رواية.

في هذا السياق نفسه، فإننا نشير إلى أن لمشروع المديني الروائي قراء خُلَّصاً من المشرق العربي «الهنا الثاني.. أو.. نصفنا الثاني» بتحديد المديني نفسه، تعذر علينا إدراجهم هنا بفعل إكراهات ضيق المجال، مثل «محمد عزام، 1990» و«سمير أبو حمدان، 1990» و«محسن جاسم الموسوي، 1999»... بينما دأب القراء المتأخرون المغاربة على إعادة إحياء المحاولات الأولى لكل من المديني والتازي، وإعادة الاعتبار إليها بوضعها في سياق قبولها الموضوعي، وهذه واحدة من بين انتصارات التلقي.

يقول أحد القراء المتأخرين: «فحينما أخرج المديني والتازي أعمالهما الأولى كانت الأغلبية تصادر هذا الطموح وتتصور أنه سيصير إلى متناه آجلاً أم عاجلاً، وكأن «التشويش» الذي خلقه هؤلاء كان مجرد «نعرة» لن تفضي إلى سبيل. حقاً لقد كانت نصوص هؤلاء «مؤذية»، ومؤذية بخاصة بالنسبة للمقاربات النقدية التي كانت لها إلى حدود منتصف السبعينيات سلطة ضاغطة». [عثماني الميلود، 1996:13].

وفي الواقع، فقد اتضح لنا أن الروائي أحمد المديني، لم

يكن مع ذلك في حاجة إلى أن ينتظر حلول العقد التاسع كي يُعترف له بـ «حداثية» لا - روايته - أو تجريبيتها، إستناداً إلى تصريحات المديني وحواراته ومقالاته التي أبدى فيها تشبثاً، حدَّ الهوس، بنوع من الكتابة يريدها تعبيراً عن «فرادة» مظهره الخارجي. فالكاتب في أسوأ الأحوال الروائية يعتبر أحسن قارئ لعمله. ألم يُسمِّ المديني نفسه رواية «زمن...» رواية شاذة؟ [المديني، حوار، بول شاوول، 1979:77].

إن انعطاف الرواية «الحداثية» في المغرب خلال العقد التاسع نحو اعتناق الحداثة وأسئلتها، كما يرغب أفق توقع القراء المتأخرين وغيرهم من الأول واللاحقين[9] - رغم تحفظات بعضهم - جاء نتيجة لكون «نصوصها ذات القدرة التمثيلية من الناحية الأدبية والإستطيقية مافتئت تبلور وعياً حداثياً شديد البروز. هذا الوعي يجد سنده القوي في النزوع التجريبي الغالب على العديد من نصوص الرواية المغربية...» رغم حداثة سنها، فيما يذهب إليه أحد قراء الرواية المغاربية المخبرين. [عبدالحميد عقار، نقلاً عن، عبدالرحيم العلام، 1999:117].

لذلك، فإن مبدأ التجريب، في تقديرنا، قد تعاظم بالتدريج في أجل ستة وعشرين سنة أو يزيد، إلى أن ولّد الحداثة بقوة الأشياء ليس عنواناً لأكثر من قراءة فحسب، بل لأكثر من ندوة - من ملف - تمت أطوارها خلال العقد التاسع. سواء لدى قراء - أعضاء (مختبر السرديات، الدار البيضاء)، أو قراء - كتاب

مجلة (الآداب البيروتية، عدد 5-6 و7-8، 1997)، أو قراء - كتاب مجلة (مقدمات، الرواية المغاربية ورهان التجديد، 1998)، أو المركز الجامعي للأبحاث السردية (فاس). حيث تم تفعيل الرواية المغربية كما لو أنها «أمّاً للحداثة» أو كما لو أن «الحداثية» أو غيرها. مع اختلاف أوفاقها حتى على صعيد أفق لغة الرواية، حيث تم تفعيل الرواية المغربية المكتوبة بالعربية إلى جانب زميلتها المكتوبة بالفرنسية نداً للند تقريباً، من قبل بعض القراء المتأخرين الذين لا يعتبرون في هذا الإطار سوى مجرد امتداد لقراء أولٍ، عُرفوا في حقل التلقي بتفعيلهم للروايتين معاً على فترات مختلفة منذ العقد الخامس إلى الآن: عبدالله العروي، محمد برادة، رشيد بنحدو، عبدالرحمان طنكول...

والنتيجة، هي اختزال مضامين وعي أفق توقع معظم القراء المتزخرين الحداثة في التجريب والتجريب في الحداثة، في إطار تفاعل أوفاق متطابقة ومتراضية بعضها عن بعض مما سبب في غياب رواية قد تستطيع أن تغير هذه الأوفاق كلها. بناء على أن معيار «التغير» في أدبيات التلقي يعد مرادفاً لأصالة العمل الأدبي وجماليته.

0-3 - محاولة تفكيك ما تم إعادة بنائه

1-3 - لقد حرصنا على أن نعتبر التلقي، كما الحداثة، مفهوماً مجرداً. لكن ذلك لم يحل دون ميلنا إلى اعتماد بعده الإجرائي،

رغم ضعفه لدى «جمالية التلقي» بشكل خاص. بحيث أجبرنا هذا البعد في علائقه بالحداثة وفق سياق هذه الدراسة وإرغاماتها، على عدم تتبع مسار تلقي روايات الموجة الثانية كما تحقق تزامنياً لدى كل من: عقار، وبحراوي، ويقطين، أو كما تحقق تعاقبياً لدى قراء آخرين. وذلك لاعتمادهم على تحققات لم تكن مشغلة بالتفاعل مع «حداثة الرواية» بقدر ما كانت منشغلة بتأويل استعمالات التجريب المتعددة خلال العقد الثامن وتفعيلها، مع اختلاف فهم كل واحد منهم للتجريب. تماماً مثلما أهملنا التحققات الصحفية للرواية المغربية «الحداثية»، استناداً إلى ارتباطها بمبدإ «Fast reading» المميز لنوع من هذه التحققات التي تكتفي فقط بخلق توقعات Attents راهنة وآنية تبقى في حدود الدهشة الجمالية؛ ما لم يتم اللجوء إلى تفعيلها في زمن القراءة الثانية والثالثة من طرف القارئ - المتلقي.

لذلك، فإننا نسجل عامة أن «الحداثة» في مضامين إدراك أفق توقع القراء اللاحقين والمعاصرين، لم تكن حاضرة في تفاعلهم مع الرواية «الحداثية» استناداً إلى خلو وثائقهم المعتمدة هنا من أي إحالة إلى أيٍّ من التحديدات المعروفة للحداثة (أو للحداثة بحصر المعنى). اللهم إلا إذا اعتبرنا تحققات عقار، وبحراوي، ويقطين، وكذا تحققي بو حمالة ولحمداني، المستوحاة كلها من الغرب في إطار المثاقفة غير المعوقة، تندرج زمنياً في سياق «حداثة الغرب» و«ما بعد - حداثة» بناء على أن التحول

من البنيوية، خلال أواخر العقد السادس بفرنسا، إلى ما بعد - البنيوية: السيميائيات، والشعرية، والتفكيكية، والتلقي... يوازيه تحول من الحداثة إلى ما بعد - الحداثة، رغم إقرارنا على أعقاب المؤرخين الغربيين أنفسهم بصعوبة تحديد هذا التحول.

كما أجبرنا البعد الإجرائي كذلك؛ حتى في حال روايات الموجة الأولى، على افتراض أن لها تحققات في إطار البنية الثلاثية لزمن القراءة. إنطلاقاً من العقد السابع (زمن القراءة المرادفة للرفض عامة) مروراً بالعقد الثامن (زمن القراءة المرادفة للقبول المسوغ) وصولاً إلى التاسع (زمن القراءة المرادفة للوضع في سياق القبول الموضوعي). وذلك على الرغم من اعترافنا باضطراب مسار تلقيها خاصة في حال تلقي بعض نماذج المشروع الروائي للمديني. الشيء الذي جعلنا نعيد بناء أفق توقع بعض القراء: العوفي، ولحلو، والناقوري من جهة. والخطيب، وبو حمالة، ولحميداني من جهة أخرى، بشكل نسقي. اتضح فيه رفض «زمن...» بوعي واقعي تارة وقبولها بوعي تجريبي تارة أخرى. أي دون الحداثي. هذا في الوقت الذي اكتفينا فيه بإعادة بناء عامة وضمنية لأوفاق توقع القراء المتأخرين الذين ارتبط لديهم التجريب بالحداثة. وذلك لتعددهم و«تمأسسهم» من ناحية، واستحواذ روايات أخرى، سواء للمديني أو غيره، بنصيب أكبر من التلقيات لديهم كـ «الضوء الهارب» مثلاً، من ناحية ثانية.

وفي هذا الإطار، فإن ظهور «المتلقي المؤسسة» خلال العقد

التاسع في مجال تفعيل الرواية المغربية، يحتاج في اعتقادنا لمقاربات من منظور «سوسيولوجيا القراءة»، ليس في صيغتها التجريبية لدى مدرسة بوردو (إسكاربيت)، بل في صيغتها لدى بورديو خاصة في التحليل بمبادئ «الحقل الأدبي». لأن صراع التأويلات داخل حقلٍ للتلقي وإلغاء قراءة لأخرى، قد يجدان مشروعيتهما في بنية هذا الحقل ومنطقة.

2-3 - لقد حاولنا أيضاً تجاوز تحديد المفاهيم: الحداثة، والتلقي، وأفق التوقع، والتفاعل، والتفعيل، والتحقق، وإجراء البنية الثلاثية للقراءة... لا لشيء إلا باختيارنا التعامل مع المعطيات في أرقى مستوياتها التي تفترض لدى القارئ معرفة بدهية بكل أطراف الظاهرة التواصلية - الأدبية مُجسدةٌ هنا في الرواية وقارئها، كيفما كان نوعه ضمنياً أو فعلياً من دم ولحم، وما يُشكل نقطة تفاعلهما بتحديد أبرز لهذا المفهوم. سواء على صعيد معرفتهما - الرواية والقارئ - القضايا التجنيسية (ما يهم تفرعات جنس الرواية من داخله)، والشكلية، والطيمية، والجمالية، والتخييلية، بما في ذلك الموقع الافتراضي الذي من المحتمل أن تشغله طيمة «الحداثة» وأسئلتها ضمن هذا التواصل والتفاعل اللذين لا تُشكل ضمنهما، في خاتمة المطاف، إلا موضوعاً من بين عدة مواضيع أخرى تختزنها «القدرة التناصية» للرواية وللقارئ كما يُفترض أن يمتلكاها. ألسنا نعيش عنصر انتصار القراء بمختلف أنواعهم؟

وانطلاقاً من هذا المنظور، فقد تعمدنا عدم حصر أنفسنا بأي من الحمولات النظرية لهذه المفاهيم واكتفينا مقابل ذلك على اعتماد مبدئي المرونة والتجريد، والميل نحو توظيف البعد الإجرائي Procéduralle لهذه المفاهيم عامة عدا مفهوم الحداثة.

3-3 - إن وضع القارئ في ظرف زمني محدد ومظهره الخارجي، هما المسؤولان عن طبيعة تفاعله مع الرواية «الحداثية» بالرفض أو القبول. وبناء على بقايا مخلفات التخلف المضاعف بتحديد العروي حتى على صعيد الأدب، فإن أغلب قراء العقد السابع (الأول) لم يستطيعوا تَفَهُم «زمن...» وقبولها. لأن دهشتهم الجمالية أمام نوع من الرواية الواقعية، لم تستطع بعد المرور إلى مرحلة التأويل الاستيعادي، فبالأحرى مرحلة التطبيق. كي يمكنها أن تتفاعل مع نوع روائي جديد. والمطلوب خلال فترة السبعينيات، رغم أنه ليس في الإمكان أبدع مما كان، أن يراهن الكتاب على محاولة تدمير أفق توقع القراء، وتغييره من داخل سجل الرواية الواقعية ذاتها. نظير ما فعله أحد الكتاب خلال العقد التاسع في مجال الرواية التاريخية، بحيث استطاعت رواية «جارات أبي موسى» مثلاً أن نغيد أفق توقع القارئ المغربي الذي لم يكن معتاداً - بل نسي - على تلقي الرواية التاريخية، نحو البحث بشغف عن مثل هذه الرواية. وهذه أيضاً واحدة من بين انتصارات التلقي. فلقراءة «رسالة الغفران» للمعري، كي لا نقول «الكوميديا الإلهية» لدانته، فليس ضرورياً أن يعيش القارئ تجربة في الآخرة، أو في....

بينما نفهمها قراء العقد الثامن بوعي أدبي حادٍّ أملته شروط تغليب الثقافي - الأدبي على السياسي. مع العلم أننا نؤمن أن العقد بوصفه معياراً زمنياً، لا يعتبر كافياً لضبط مثل انفصال هذه العلائق بالتدقيق، خاصة في حالة كحالة المغرب. ليرتبط تفهمها أخيراً - أي «زمن...» - لدى قراء العقد التاسع المتأخرين بمبدإ إعادة البناء، سواء من منظور الحداثة أو التحديث أو التلقي.

4-3 - إن استحواذ الحداثة أساساً لتفاعل القراء مع الرواية المغربية وتفعيلها خلال العقد التاسع، لم يثر مع ذلك أي ردود فعل من طرف «القراء المؤسّسين»: عبدالكريم غلاب[10]، أحمد اليابوري، عبدالله العروي، محمد برادة، حسن المنيعي، محمد السرغيني... إزاء هذه القضية. باستثناء القارئ - الكاتب محمد برادة الذي اعتمد، بشكل أو بآخر، أسلوب التوصية في توجيه تفعيل الرواية تفعيلاً يحفظ لها وضعها المتوازن في المغرب، والعالم العربي، ثم العالم ككل. كي لا تتيه - ربما - وسط تهويمات الحداثة ذاتها. لذلك فهو يفضل التحديث كما يفهمه عن الحداثة، ويميزه عنها.

4-3 - لاحظنا ارتباط «الحداثة» لدى أفهام أغلب قراء العشرية التاسعة بالتجريب. وقد استغربنا لعدم تطرق أي أحد منهم، وفق ما توفر لدينا هنا من وثائق، لمفهوم «الحساسية الجديدة»، مثلاً، كما نحته (إدوار الخراط، 1984) نقلاً عن أحد

الأنجلوساكسونيين، رغم أنه يبدو كشكل من أشكال التجريب والحداثة كليهما وفق رغبة هؤلاء القراء. يقول الخراط: «الكتابة الإبداعية، لسبب أو لآخر، قد أصبحت اختراقاً لا تقليداً، واستشكالاً لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديماً للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضىً عن الذات بالعرفان». إلاّ أن المغرب قد أصبح بالفعل «أفقاً للحداثة» كي لا نقول أفقاً للتفكير بتعبير الحطيبي، منذ أن بدأ خلال العقد السابع يبتعد عن سحر الشرق؟

0-4 – ختاماً، فإن الكاتب بوصفه مثقفاً قد يحمل رؤية للعالم تكون حداثية M. oferniste – أكثر – ربما – من حداثية بودلير، والقارئ أيضاً بنفس الوضع الاعتباري قد يحمل نفس الرؤية. لكن انتمائهما إلى مجتمع غير حداثي قد ينفي عنهما هذه الرؤية. إن لم يكن على صعيد الإبداع، فعلى صعيد «إيطيكي» Ethique على الأقل.

لذلك، فالكاتب مهما أبدع الرواية فهو لا يسعى إلا للتعبير دوماً عن اغتراب Aliénation هذا العالم وغربته. بينما القارئ يقرأ دوماً لقهر هذا الاغتراب في الرواية والعالم كليهما. فهل من مزيد؟

0-5 - الهوامش

1) من المعلوم أن بودلير (1821-1867) بصفة خاصة، تجرأ في أشعاره ضرب جميع المطلقات Les absolues، بما في ذلك أهمية اللغة وأهمية أشياء أخرى لا يسمح المجال ذكرها هنا. حيث جاء معجمه الشعري مشحوناً بمفردات سيئة و«متدنية» إلي الحد الذي جعل

قُراءه - وهم كثر جداً - يعتبرونه «أباً للحداثة» كما جعلهم يستطيعون الحديث عن «جمالية القبح» L'esthétique de la laideur في أشعاره.

2) ت قول خالدة سعيد: «القارئ كسول. أعني القارئ العربي خاصة كسول، ينام على حرير الأمجاد والكشوف الماضية يرفع شعار «القناعة كنز». واستراح عن طلب المغامرة في المجهول والمصيري، ترعبه فكرة العودة إلى البدء، إلي البراءة». بينما نص إيكو الكسول «ينام» على فائض إنتاج المعنى بفضل مبدإ «التعاون التأويلي» الذي يقوم عليه التفاعل بين الكاتب والقارئ باعتبارهما استراتيجيتن نصيتين. وللإشارة فقط، فإن القارئ النموذج، وفق تصور إيكو له، لا يوجد في الواقع، إن لم يكن إيكو نفسه. وهذه واحدة من بين عيوب التلقي. وقس على ذلك جميع أنواع القراء المعروفين.

3) نستعمله بنفس تحديد روبر اسكاربيت له. لكن مجازياً في حالة المغرب للإحالة إلي القراء - النقاد على كثرتهم! لأن الرواية المغربية منذ 1942 إلى الآن، لم تستطع أن تخلق هذا النوع من الجمهور في مجتمع يبلغ حجم الأمية فيه 65٪. فوجب التذكير.

4) لو سلمنا أن الحداثة «برأسها وبرجليها» قد وجدت موطنها الأصلي في فرنسا، فمن المفارقات الغريبة جداً، ألا يسمى نوع من الرواية ظهر في العقد الخمسيني «رواية حداثية». وسُمي بدل ذلك «رواية جديدة» و«رواية جديدة جديدة» بتحديد أحد أبرز قرائها المخبرين Informés جان ريكاردو. ولعل يقظة وعي منظمي ندوة «الرواية الجديدة في المغرب» خلال أوائل العقد الثامن، قد تفطن إلى هذا النوع من التمايز بين الحداثة والجديدة. فاكتفوا بـ «الجديدة» لتعيين التغيرات التي لحقت الإشكاليات المطروحة على المجتمعات العربية... وما كان لها من ظلال وتحويرات في مضامين وأشكال الرواية، في شخص القارئ محمد برادة.

5) لو سلمنا أيضاً، على أن الحداثة دوماً إزاحة لنمط روائي سائد وإحلال نمط آخر، فإن عبدالكريم غلاب مثلاً، حين أحلَّ الرواية التقليدية محل القصص التاريخية لعبدالعزيز بنعبدالله، فقد كتب رواية «حداثية». وهو نفس ما ذهب إليه روب غرييه تقريباً حين كان يدافع عن الرواية الجديدة. يقول: «فمنذ أن وُجدت الرواية، فهي دوماً جديدة. لهذا، فقد كتب فلوبير الرواية الجديدة لـ 1860، وبروست الرواية الجديدة لـ 1910. مثلما كتب روب غرييه بدوره *الرواية الجديدة لـ 1967*، وJean D'ormesson *الرواية الجديدة لـ 2000*. وهذه أيضاً من مفارقات الحداثة حين نعتمد تصوراً لا - زمنياً عنها.

6) بعيداً عن التحليل بمبادئ التلقي، فإن التناص بدوره يؤمن بإمكانية إزاحة نص وإحلال نص آخر مكانه، في إطار تحاور النصوص وتدمير بعضها البعض الآخر. وذلك بوعي الكتاب أو بلا - وعيهم.

7) أي خلال أوائل العقد الثامن زمن ظهور دراسته حول «الشكل الفني في الرواية المغربية»، آفاق، عدد 5، يونيه 1980. حيث عبر عن خيبته من جراء تلقيه روايتي «حاجز الثلج» و«زمن...»، باسم الإحراج الذي تثيرانه لدى القارئ، وسقوط «زمن...» خاصة في

دوامة التجريب السلبي، مقابل قبوله مبدئياً رواية «أبراج المدينة»، لأنها لم تقم في رأيه بتحطيم كل شيء. ورحم الله قارئاً عاش وعرف حق قدره.

8) نسجل هنا، تفاعل عبدالكريم غلاب مع رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» وذلك مراعاة للأسبقية التاريخية للرواية العربية. لكن اعتماداً على تحقق تأثري - انطباعي تجلت فيه علامات التخلف المضاعف لدى المغاربة على صعيد تلقي الرواية. [غلاب، مع الأدب والأدباء، 1974]. كما نسجل أيضاً تفاعل عبدالله كنون مع رواية «دفنا الماضي» [كنون، «خصائص مجتمعنا العريقة في الحضارة»، ضمن دراسات تحليلية نقدية لرواية «دفنا الماضي»، مطبعة الرسالة، 1980، ص 27] وتفاعل عبدالجبار السحيمي مع «أبراج المدينة». [السحيمي، «أبراج المدينة، الحلم فنياً لغياب توازن الواقع»، آفاق، عدد 4، دجنبر 1979].

9) عَمل أحد القراء المتأخرين على «توريط» معظم القراء والكتاب الفاعلين في حفلي إنتاج الروايةَ وتلقيها، في الإفصاح عن مضامين وعي أفقهم الحداثي وغير الحداثي بصدد «الحداثة» في الرواية وأسئلتها. فوجبت العودة إلى صنيعه. [عبدالرحيم العلام، 1999].

10) يعتبر القارئ عبدالكريم غلاب أحد أبرز قراء الرواية منذ العقد الرابع، هو وبعض مجايليه: أحمد بناني، عبدالرحمان الفاسي، عبدالله إبراهيم... غير أن وفاءه لمبادئ حزب يعتبره قدَرَه منذ أن بدأ كتابة الرواية، حال ربما دون تمثُّله لكثير من القراءات حققها. فقد قرأ الرواية الكلاسيكية الفرنسية والعربية والمترجمة عن الروسية والوجودية والجديدة... استناداً إلى حواراته وكتبه ومقالاته، ومع أنه لم يستفد من كل ذلك من وجهة نظر تناصية، فإن تجربته في كتابة الرواية المغربية أصبحت بقوة الأشياء من بين أهم التجارب...

0-6 - النصوص الغائبة في متن هذه الدراسة

1-6 - النصوص العربية والمترجمة

1) الرواية المغربية، عبدالكبير الخطيبي، المركز الجامعي للبحث العلمي، عدد 2، الرباط 1971، ترجمة، محمد برادة.

2) «الرواية المغربية المكتوبة بالعربية، الرغبة والتاريخ»، إبراهيم الخطيب، أقلام، عدد 9، 1977. (تاريخ كتابة المقال هو يونيو 1976).

3) ««زمن...»، المغامرة اللغوية والبناء الروائي»، حميد لحمداني، أقلام، عدد 7، 1977.

4) تركة الماضي وشرعية التساؤل»، إبراهيم الخطيب، الثقافة الجديدة، عدد 9، السنة 3، شتاء 1978.

5) « «زمن... » وانعكاسات الوعي الشقي »، أحمد لحلو، أقلام، عدد 1، فبراير 1978.

6) علامات من الثقافة المغربية الحديثة، بول شاوول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت 1979.

7) درجة الوعي في الكتابة، نجيب العوفي، دار النشر المغربية، البيضاء، 1980.

8) الرواية العربية، واقع وآفاق، جماعة من القراء، دار ابن رشد، ط 1، 1981. (مع مراعاة تاريخ وقائع الندوة).

9) «سطوة اللغة وشعرنة الخطاب أو ليبرالية الاقتصاد السردي، مقاربة لرواية «زمن...»» بنعيسى بو حمالة، آفاق، عدد 3-4، دجنبر 1984.

10) الرواية المغربية، ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية - تكوينية، حميد لحمداني، دار الثقافة، ط 1، البيضاء، 1985.

11) دراسات مغربية، عبدالسلام بنعبدالعالي، (ومن معه) بالمركز الثقافي العربي، ط 1، البيضاء، 1985.

12) القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، سعيد يقطين، سلسلة الدراسات النقدية رقم 4، دار الثقافة، ط 1، البيضاء 1985.

13) الرواية والواقع، جماعة من القراء والكتاب، منشورات عيون، ط 1، البيضاء، 1988، ترجمة: رشيد بنحدو.

14) «عين الفرس»، قراءة الواقع بالخرافة»»، حسن بحراوي، آفاق، عدد 1، 1989.

15) « «المباءة»، رواية فضاء»»، سعيد يقطين، آفاق، عدد 1، 1989.

16) « «عي الفرس»، الشكل والدلالة»، عبدالحميد عقار، آفاق، عدد 2، صيف 1989.

17) «مأوى التراث الظليل»، عبدالفتاح كيليطو، حوار، آفاق، عدد 2، صيف 1989.

18) وعي العالم الروائي، دراسات في الرواية المغربية، محمد عزام، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1990.

19) النص المرصود، سمير أبو حمدان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، 1990.

20) الرواية المغربية، أسئلة الحداثة، جماعة من القراء، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط 1، 1996، (ندوة مختبر السرديات 1995).

21) المغرب: الإسلام والحداثة (1)، الكاتب المخزني، عبدالسلام حيمر، مطبعة سندي، مكناس، ط 1، 1997.

22) «ممثلات الحداثة في الرواية المغربية»، ندوة مجلة الآداب، عدد 5-6، مايو - يونيه، السنة 45، 1997.

23) «الرواية العربية: إشكالات التخلق ورهانات التحول»، ندوة مجلة الآداب، عدد 7-8، يوليوز - غشت، السنة 45، 1997.

24) «السرد الواقعي ومشروع التحديث في أدب المغرب»، أحمد المديني، فكر ونقد، عدد 2، السنة 1، 1997.

25) «الرواية المغاربية ورهان التجديد»، مقدمات، عدد مزدوج 13-14، صيف - خريف 1998.

26) انفراط العقد المقدس، منعطفات الرواية العربية بعد محفوظ، محسن جاسم الموسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.

27) «الرواية المغربية: بين الإنتاج النصي والتلقي النقدي»، ندوة غير مطبوعة عن تنظيم المركز الجامعي للأبحاث السردية (فاس)، بمساهمة اتحاد كتاب المغرب (فرع أكادير) ومجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي (أكادير)، يومي 28-29 أكتوبر 1999.

28) سؤال الحداثة في الرواية المغربية، عبدالرحيم العلام، منشورات أفريقيا الشرق، البيضاء، 1999.

2-6 - انظر الصفحة رقم

3-6 - النصوص الأجنبية

29) Pour un nouveau roman, Alain Robbe - Grillet, 1963, Eds. minuit, Paris.

30) Sociologie de la littérature, Robert Escarpit, 1978. Eds. P.U.F, paris. (1958 pour la première édition).

31) Pour une esthétique de la réception, H.R. Jauss, 1978, trad. fr, Ed. Gallimard, paris.

32) Questions de sociologie, Pierre Bourdieu, 1984, Eds. Minuit, paris.

33) Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs, Umberto Eco, 1985, Trad. fr, Ed. Grasset, paris.

34) Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, W. Iser, 1985, trad. fr, Ed. P. Mardaga, Bruxelles.

35) Manuel de sociocritique, P. Vaclav Zima, 1985, Ed. Picard, paris.

36) Pour une herméneutique littéraire, H.R. Jauss, 1988, Trad. fr, Ed. Gallimard, paris.

37) Les règles de l'art, Pierre Bourdieu, 1992, Seuil, paris.

38) Approches de la réception, Georges Molinié & Alain Viala, 1993, Eds, P.U.F, Paris.

2-6 - النصوص الروائية

1) زمن بين الولادة والحلم*، أحمد المديني، دار النشر المغربية، 1976.

2) حاجز الثلج، سعيد علوش، دار العلم للملايين، بيروت، 1974.

3) أبراج المدينة، محمد عز الدين التازي، دار آفاق عربية، بغداد، 1978.

4) الأبله والمنسية وياسمين، الميلودي شغموم، المؤسسة العربية، بيروت، 1983.

5) عين الفرس، الميلودي، شغموم، دار الأمان، ط 1، الرباط، 1988.

6) وردة للوقت المغربي، أحمد المديني، دار الكلمة، ط 2، بيروت، 1983.

7) رحيل البحر، محمد عز الدين التازي، المؤسسة العربية، بيروت، 1983.

8) المباءة، محمد عز الدين التازي، أفريقيا الشرق، ط 1، الرباط، 1988.

9) لعبة النسيان، محمد برادة، دار الأمان، ط 1، 1987.

10) العشاء السفلي، محمد الشركي، دار توبقال، ط 1، 1987.

11) أحلام بقرة، محمد الهرادي، دار الخطابي، البيضاء، 1988.

12) حكاية وهم مغربية، أحمد المديني، دار النشر المغربية، ط 2، البيضاء، 1994.

13) جارات أبي موسى، أحمد التوفيق، دار القبة الزرقاء للنشر، سلسلة جوهرة الأدب، 1997.

* * *

* وهي الرواية التي أشرنا إليها في متن الدراسة مختصرة على هذا النحو: «زمن...».

سلطة النص:
النظرية الأدبية
وتدريس الأدب

أحمد شاكر الكلابي

تحاول هذه المقالة إلقاء الضوء على مفهوم النص وما يتمتع به من سلطة وما هي مكانته في الدراسة الأدبية وكيف ينظر إليه من زوايا مختلفة حسب عدد من المدارس النقدية ووفق منظورها. ثم تنتقل المقالة إلى إجراء حوار بين النظرية الأدبية وتدريس الأدب لكي نتبين أثر النظرية على الأساليب المتبعة في تدريس مادة الأدب. وتستند المقالة في مجملها إلى آراء الناقد والكاتب الأمريكي روبرت شولز[1].

نبدأ أولاً بمفهوم النص حتى نتبين ما له من سلطة وكذلك بهدف تأسيس منهج يسعى لتعميق دراسة النص. ولابد من الإشارة هنا إلى صعوبة تعريف النص وإلى وجود جدل حاد بين النقاد حول طبيعته. وتختلف النظرة إلى النص باختلاف المدارس النقدية وهي كثيرة ومن بين هذه المدارس والنقاد الذين ينتمون إليها على سبيل المثال لا الحصر ويمسات وبيردزلي (النقاد الجدد)، رولان بارت (البنيوية)، جاك لاكان (التحليل النفسي، إدوارد سعيد (Post-colonialism) أو عهد ما بعد الاستعمار، تيري إيجلتن (الماركسية)، ستانلي فيش (استجابة القارئ، أمبرتو إيكو (السيمياء)، بول دي مان، جاك دريدا (التفكيكية)، وفردريك جيمسن (الماركسية الأمريكية)، بول ريكور (التأويل).

ما هو النص:

يعرّف مارتن كري النص بأنه «**عمل أدبي جاهز، إذا صح التعبير، للتحليل والمناقشة من لدن الناقد الأدبي أو هو أية قطعة من الكتابة تمل موضوعاً للتحليل النقدي والمناقشة**» ويعرّفه **كيث جرين وجل لبيهام** بأنه

«**جزء من اللغة، كاملاً أو جزئياً**»، ويحتوي على واحدة أو أكثر من وحدات المعاني، وهكذا فإن رواية تولستوي «**الحرب والسلام**» تعتبر نصاً وكذلك إشارة المرور «**قف**» تعتبر نصاً أو كما يعرّفه **رولان بارت** بأنه «**نسيج كلي من الإشارات والإحالات والأصداء والتنصيصات واللغات الثقافية سابقة ومعاصرة، تتقاطع داخله في تكوين صوتي متعدد شاسع**».

أو هو «**مجموعة من العلامات التي تنقل في وسط معين من مرسل إلى متلق باتباع شفرة أو مجموعة من الشفرات. ومتلقي هذه المجموعة من العلامات، وهو يتلقاها نصاً، يباشر تأويلها على وفق ما يتوفر له من شفرة أو شفرات مناسبة. فالاقتراب من قول أدبي بوصفه نصاً يعني اعتباره، بهذه الطريقة، منفتحاً للتأويل، برغم ارتباطه بمعايير نوعية معينة. وفي هذا المعنى يقابل النص «العمل» الذي يمثل كياناً مغلقاً ومكتفياً بذاته...**»[3].

ويمثل نموذج النص الأدبي شكلاً من أشكال الاتصال وقد اقترحه في أكثر صيغة تعقيداً العالم اللغوي رومان جاكوبسن. وخلاصته أن يرتبط كل من الكاتب والقارىء لنص معين أحدهما بالآخر بعلاقة المرسل والمتلقي للرسالة. كما أن نقل واستلام أية رسالة يعتمد على وجود واحدة أو أكثر من الشفرات المشتركة بين المرسل والمتلقي. لذلك تتألف القراءة من عملية فك الرموز لما تم ترميزه في النص بطرق مختلفة[4].

نحاول في هذه المقالة البحث عن الوسائل التي يمكن بواسطتها أن تساعدنا النظرية على حل المشاكل المتعلقة بالمناهج وطرق التدريس. ولا يفوتنا أن نذكر أن التدريس في الوقت ذاته يساعد النظرية على طرح ومعالجة هذه المشاكل. وذلك يعني أن التأثير متبادل بين الاثنين مما قد يفضي إلى تداخل بينهما حيث إن أحدهما يقع ضمن حدود الآخر. وقد تبدو عملية تطوير المناهج مهمة بريئة وبسيطة طالما أن الأعمال الأدبية

الرائعة موجودة. فنحن عادة نجعل شكسبير من معاصرينا. بينما يجب أن نجعل من أنفسنا معاصرين لشكسبير. في الحالة الأولي إنما نفقد التأريخ ومن ثم نصبح مخالب التقليد أو العرف. لذلك علينا أن نواجه «الآخر» بدل أن نتجاهله أو نحوله إلى شبيه لنا فعلينا أن نبدأ بالمواجهة ثم التمحيص والتدقيق ثم النقد.

ويمكننا تحسين أساليب التدريس أو تعديلها حسب الظروف المستجدة طالما أن الحوار النقدي يمكن أن ينقي الفكرة لأنه ضروري لعملية التجديد ونحاول تأكيد ما يمكن للنظرية الأدبية أن تقوله أو توفره للإفادة منها حقاً في الممارسة العملية داخل قاعة الدرس.

ولعل من البديهي أنه لا يمكن أن يكون التدريس حيادياً بمعنى أنه غير منحاز إلى نظرية بعينها إذ لابد من وجود نظرية يرتكز إليها إلا أن الكثيرين من المدرسين لا يأبه بالنظرية ويعتقد أن ما يثار من جدل حول النظرية الأدبية وبفعلها لا يعنيه إطلاقاً أو أنها لا تمت إلى مشاكله العملية بصلة. وهكذا بقيت النظرية في برجها العاجي فأضحت عملياً لا تسمن ولا تغني من جوع ولا تضر أحداً ولا تنفع وأصبح ينطبق عليها قول القائل: «جهلها لا يضر وعلمها لا ينفع».

ومن واجب مدرس النقد الأدبي أن يضع الافتراضات والآراء النقدية على مائدة النقد والتمحيص. علماً بأن النظرية النقدية لا توجد في مجال فكري خالص محدد ولكنها تنشأ ضمن عالم البنى المؤسساتية والقوى السياسية. وتنشأ أهمية النص من حقيقة أن أساس النظرية يعتمد على القراءة والكتابة لأننا نقرأ ونكتب مفردات عالمنا الواقعي بنفس القدر الذي نفعل ذلك مع النصوص التي لدينا. ولأن النصوص تجسد لنا البيئة (المحيط) حيث تبدو مواطن القوة والضعف بارزة للعيان وجاهزة للنقاش وتصبح البنى واضحة ملموسة. كما أن السمة المميّزة للنقد الأدبي في

القرن العشرين هي التركيز على تأويل النص. وقد تعد الفعاليات التي تمارس على النص مثل القراءة والكتابة والتأويل من قبيل الاستهلاك ولكنها واقعية وأكاديمية والقراءة ليست فعالية استهلاكية بل هي نشاط إنتاجي بالقدر الذي نستطيع من خلاله صياغة المعنى.

وتدريس الأدب لا يعني بالضرورة تعليم الطلبة صناعة الأدب. وتكمن أهمية دراسة الأدب في وجود حقيقة كونية ألا وهي أنه إذا كانت الطبيعة البشرية هي دائماً واحدة في كل زمان ومكان فإننا نستنتج من ذلك أن النص الأدبي يمكن أن يعبر عن نواحي محددة ومعينة من تلك الحقيقة الكونية. وإذا كان النص وسيلة نحو بلوغ الحقيقة الأزلية أصبح إذاً من واجب مدرس الأدب إرشاد الطلبة نحو التأويل لا يكفي، وهو ما يسميه بول ريكور «إعادة بناء المعنى». وسوف نحتاج كذلك إلى «التأويل السلبي» لغرض إعادة بناء البعد الخاص بالحكم على النص وذلك ليس بالمعنى الساذج بقصد تصنيف النصوص الأدبية بل بالمعنى الأكثر جدية وهو الاعتراض على القيم التي تحملها النصوص التي ندرسها عندما نخضع هذه القيم للمناقشة. ولابد أن تتضمن دراسة الأدب دراسة العملية الاتصالية بشكل عام - أو السيمياء - ولاسيما تطوّر الشفرات الفرعية (Subcodes) التي تضفي الأشكال على مختلف الأنواع التي تطورت في مجرى التأريخ الأدبي. ويتجه النقد الأدبي الآن نحو التشفير الحضاري والثقافي المؤسس للسلوك الإنساني. وهناك مفهوم للنص آخذ بالتوسع بشكل مستمر ومطرد ألا وهو الانتقال من مجموعة معينة من الرموز المطبوعة إلى الشفرات ونماذج الفكر والقيم التي تمكّن تلك الرموز من نقل المعنى.

وإذا كانت الحكمة هي ضالتنا وغاية سعينا فيجب أن ننظر إليها كشيء ينقل من النص إلى الطالب بل كأمر يتم صقله في الطالب الذي

يجب تنمية قدرته على استنطاق النص وكذلك الاعتراض وتوجيه التساؤلات حول النص.

إن الحافز الذي يدفعنا إلى دراسة بعض النصوص والتمسك بها على أنها متميزة هو أن هذه النصوص تتطرق إلى أن الطبيعة البشرية كونية وعالمية بمعنى أنها واحدة على مر الزمان ورغم اختلاف المكان. ولعل واحداً من الأسباب التي جعلت هذه النصوص «المميزة» تبقى وتستمر لفترات طويلة من الزمن هو قدرتها على أن تحرك فيه تأملات يمكن أن نماثلها مع مواقفنا الشخصية. فالكاتب الذي يمنحنا نصوصاً من هذا النوع لديه بعد نظر نحو الحقيقة الكونية(5).

والطلبة الذين يدرسون الأدب الآن لابد أن يتأثروا بالكثير من الإشارات والرموز والعلامات والبلاغة بشكل عام وإن ما يحتاجه الطلبة من مدرسيهم في هذه المرحلة هو نوع من المعرفة والمهارة تمكنهم من فهم العالم الذي يحيط بهم وأن يحددوا بأنفسهم الأمور التي تستهويهم، فرادى ومجتمعين، ليتفحصوا معالجة مختلف أنواع النصوص في شتى الوسائط. وليعبروا عن وجهة نظرهم هم بطريقة مناسبة. ويجب أن لا نستهين برأي الطلبة بل يجب أن نشجعهم على إبداء رأيهم بالنص الأدبي المطروح للمناقشة داخل قاعة الدرس(6). وقد نتصرف أحياناً كما لو أن مهارات معينة مثل كتابة الإنشاء أو القراءة الدقيقة للقصائد يمكن تطويرها بمنأى عن المعرفة وخاصة المعرفة التاريخية ويعتبر إغفال الحقائق التاريخية المتعلقة بالنص خطأً يضر بفهم المتلقي للمعاني التي يفصح عنها النص(7).

إن ما يحتاجه الطلبة واضح ودورنا التقليدي كمفسرين لهذه النصوص الأدبية «المقدسة» لن يلبي حاجات الطلبة تلك. وفي جميع الأحوال، عندما يكون الطلبة بحاجة ماسة إلى الملكة النقدية فإن أسوأ

شيء نفعله هو أن نغذي فيهم موقف التقديس أمام النصوص الأدبية. وهذا الموقف التقديسي هو تبعة ثقيلة عن علم الجمال الرومانسي فهو يمكن أن يؤدي إلى نزعة تسلطية صارمة قد تقتل الدوافع الإبداعية عند الطلاب وتحوّل القراءة إلى عمل رتيب بل أسوأ من ذلك فقد تتحوّل القراءة إلى مناسبة للخوف والدفاع العدواني عن النفس. وهذا أكثر الممارسات انتشاراً في التأويل الأدبي كما يمارسه المدرسون اليوم. أما المطلوب من المدرسين فهو موقف يشمل التقييم وإصدار الحكم وأن يكون ذلك الموقف واعياً لغرض فهم النص ويقظاً ليسبر غور النص من أجل التقاط المعنى الغامض وأن يتحرى عن النصوص الثانوية. وأخيراً يجب أن يكون موقف الطلبة ناقداً ومعترضاً ومتسائلاً. وفي واقع الأمر يجب أن نتوقف عن تدريس الأدب ونبدأ بدراسة النصوص والدراسة النصية يجب أن تركز في بحثها على ما هو أبعد مما موجود على الورق أو في الكتاب إلى عمق الممارسات المؤسساتية والبنى الاجتماعية والتي يمكن هي الأخرى أن تخضع للدراسة كما لو كانت شفرات ونصوص.

توجد روابط وثيقة بين النظرية الأدبية وما يجري داخل القاعة الدراسية وترتبط النظرية الأدبية بشكل وثيق بما يؤدية مدرسي الشعر والمسرح والرواية أملاً في أن تمنحنا هذه النظرية وتوفر لنا على سبيل النصح ما يجب تدريسه وكيف ندرسه. فمثلاً في درس الرواية في المقرر الدراسي التمهيدي لمادة الرواية ضمن الدراسة الأدبية؛ تتم قراءة ومناقشة بعض النصوص مع الطلبة ممن لديهم معرفة محدودة بالأدب وقد لا تكون لهم أية علاقة وثيقة بالدراسات الأدبية. ولابد من إرساء القواعد حول كيفية اختيار النصوص وكيفية تدريسها ولكن في الوقت نفسه يجب أن تكون النصوص موضوع مثل هذه الدراسة.

ولغرض نقل المعرفة والمهارات المتعلقة بدراسة النص إلى الطلبة يجب أن تكون النصية محور وموضوع هذه الدروس من البداية وحتى

النهاية خاصة في الدرس التقليدي الذي يقدم الطلبة إلى الشعر والرواية والمسرح. وأن نؤكد علي النواحي المختلفة لهذا الموضوع مثلما ندرس ونناقش الأشكال الأدبية المختلفة. ويؤكد الشعر بطبيعته علي اللغة بذاتها وعلاقة الموضوع المعين باللغة وتؤكد المسرحية على الفعل الكلامي والحوار والمشاهدة والإصغاء والاستجابة. ويحتوي كل شكل من هذه الأشكال الأدبية على نواح معينة من سلطة النص وهذه الأخيرة هي موضوعنا وهدفنا المطلق.

ويتحتم علينا أن نساعد طلبتنا في فك عقدة سلطة النص لكي يستخدموها لأغراضهم وأن نساعد طلبتنا على إدراك مكانتهم في التنصيص. فمثلاً نساعدهم أن يدركوا أن كل قصيدة أو مسرحية أو قصة هي عبارة عن نص مرتبط بالنصوص الأخرى سواء كانت تمثل ما قبل النص اللفظي أو النص الثانوي الاجتماعي.

وتعتبر عملية الاستجابة للنص هي دائماً خلق لنص آخر لذلك يجب أن ندعم الطلبة في خلق النصوص الجديدة. أما الكتابة والقراءة فهي أفعال مكملة حيث أن القراءة هي الشيء الأخير الذي يفعله المرء عندما يكتب نصاً. وعادة نكتب عندما نقرأ شيئاً والكتابة لا تكتمل حتى يقرأها الآخرون. ففي القاعة الدراسية وضمن الدرس الأدبي لدينا شبكة لا متناهية تشمل النمو والتغيير والتفاعل والتعلم ومهمتنا هي تقديم الطلبة إلى هذه الشبكة وأن نجعلها حقيقية ومرئية أمام أعينهم.

ويجب أن يشتمل الدرس الأدبي على ثلاث فعاليات رئيسة ألا وهي القراءة والتأويل والنقد. تمثل القراءة المعرفة كما تمثل المهارة. أما التأويل فينشأ عادة عندما تفشل القراءة أو لا تؤدي وظيفتها كما يجب فيبدأ الشعور لدى القارئ بنقص في النص. وقد يكون هناك إحساس لدى القارئ بوجود مستوى من المعنى الخفي أو الغامض في النص. والتأويل

هو فن استعادة أو انتشال المعنى وقد كان النقد قبل ذلك لا يعدو كونه هرطقة. فمثلاً عندما ننتقل من خلاصة الأحداث (في الرواية مثلاً) إلى مناقشة المعنى أو إلى تحديد الغرض من العمل الأدبي فهذا بحد ذاته يمثل نقلة نوعية من القراءة إلى التأويل. ونحن نثمن النصوص التي تتطلب، وفي ذات الوقت، تكافئ النشاط التأويلي.

عندما نقارن بين النصوص القصصية والنصوص الإنشائية (أي المقالة) نلاحظ اختلاف الثيمات التي يعبر عنها كل نوع من النصوص. المقالات تفصح عما تعني بينما لا تفعل القصص ذلك تاركة المهمة إلى المؤول (القارئ/ المتلقي) وقد تنشأ الحاجة إلى التأويل إما نتيجة لزيادة في المعنى أو في النص أو لنقص في معلومات القارئ. وإذا انعكس هذا الموقف أي في حالة النقص في النص وزيادة في المعلومات التي يمتلكها القارئ فإن ذلك سيؤدي إلى النمط الثالث من النشاط الأدبي والمتعلق بالنص ألا وهو النقد.

وقد يتعرض النقد للثيمات المندرجة في نص قصصي معين أو للشفرات التي يستخدمها النص والتي أستنبط منها. ويبدأ النقد عادة بشن هجوم نقدي على شفرات قصة معينة وعلى ثيماتها وذلك إنطلاقاً من نظام القيم الخاص بتلك القصة.

وقد لا يكون القارئ في موقع يؤهله أن يدلي بوجهة نظر نقدية حول نص معين. سيما وأن القصص تعالج أنماطاً مختلفة من المواضيع وشخصيات متباينة تمثل تلك الأنماط ولذلك يمكن أن تنتقد من زاوية واسعة جداً تتناسب مع سعة أفق تلك القصص. ومن الوظائف الرئيسة للقصص مساعدة الطلبة على تحديد الهوايات المتعلقة بمجموعة أو طبقة معينة بواسطة تمثيل شخصيات ومواقف نموذجية في تلك النصوص القصصية. وبدل أن يخضع الطلبة ردود أفعالهم الإنسانية والأخلاقية أو

السياسية إلى نموذج مثالي يبرز أو يمثل القيمة الأدبية في العمل الأدبي موضوع البحث فإن عليهم أن يتعلموا كيف ينتقدوا كاتب نص ما من وجهة نظر مدروسة بحيث لا تكون شخصية بحتة ولا أدبية مجردة. وبذلك نحطم تلك الهالة من التقديس التي نحيط بها النص الأدبي.

وكما ذكرنا سالفاً تشتمل دراسة النص على ثلاثة محاور: القراءة والتأويل والنقد. في مرحلة القراءة ننتج نصاً ضمن النص الأصلي وفي مرحلة التأويل ننتج نصاً فوق النص الأصلي أي موازياً له. أما في مرحلة النقد فننتج نصاً ضد النص الأصلي. وفي هذا السياق لدينا مهمتان: الأولى أن نستنبط طرقاً نساعد بها الطلبة على القيام بمثل هذه الفعاليات المتعلقة بإنتاج النصوص وبشكل مفيد ما أمكن ذلك. ولتحقيق ذلك يمكن القيام بالخطوات التالية:

1. أن نساعد الطلبة على إنتاج النصوص الشفهية أو المكتوبة وضمن المراحل الثلاث آنفة الذكر (أي أن النصوص الجديدة تكون ضمن أو فوق أو ضد النص الأصلي).
2. أن نسهل على الطلبة فهم الهالة القوية للتشفير والتي تغلف كل نص لفظي.
3. يجب أن لا نغرق الطلبة بالقراءات الجاهزة التي نعدها نحن ولكن نوفر لهم الأدوات التي تعينهم على إنتاج قراءاتهم بأنفسهم.
4. أن نتجنب إرباك الطلبة أو إفزاعهم بما ننتجه من نصوص «متميزة». ولكن لنريهم الشفرات التي يعتمد عليها إنتاج النص بأنواعه ولنشجع ممارستهم لدراسة النص بأنفسهم.

والمهمة الثانية تنطوي على تحقيق هذه الخطة الطموحة فيجب أن نتخلص من الكتب التقليدية التي لدينا لأنها لا توفر لنا نماذج كافية ومتباينة من الأعمال الأدبية. ويمكن على سبيل المثال أن نختار ثلاث

مجموعات من القصص القصيرة لمؤلفين معينين بحيث توفر لنا هذه المجموعات تباين الأسلوب والقيم ويعد هذا التباين مبدأً أساسياً في تحفز رغبة الدارسين.

تدريس القراءة:

يعتبر جوناثان كلر (Jonathan Culler) نظرية الأدب في جوهرها نظرية في القراءة، وأن التأكيد على اعتماد الأدب على أساليب في القراءة هو انطلاق من نقطة أكثر ثباتاً وصدقاً مما اعتاد النقد أن ينطلق منه. ولغرض إعادة الحيوية إلى نظرية الشعر البنيوية يؤكد كلر أن محاولة إيضاح إجراءات العمل في قراءة القصيدة أو في تفسيرها يكسب المرء وعياً بذاته ووعياً بطبيعة الأدب باعتباره كياناً. إن القراءة ليست نشاطاً بريئاً، بل إنها مثقلة بالبراعة (الحاذقة) وإذا رفض الناقد أن يتأمل أساليبه في القراءة فإن ذلك يعني أنه يهمل مصدراً أساسياً من مصادر المعلومات حول النشاط الأدبي(8).

وعلى الصعيد العملي نبدأ بقراءة النص كطريقة لتقديم مفاهيم القراءة والتأويل والنقد. وتشمل القراءة نوعين من الشفرات حضارية ونوعية (أي التي تخص النوع الأدبي). ويمثل مفهوم القصة العصر الأساسي في الشفرة النوعية للقصص. أما الشفرات الحضارية فهي التي تمكننا من معالجة المادة اللفظية في حين أن اللغة ذاتها هي أساس جميع أنواع التشفير الحضاري.

وكلما شعر الطلبة بأنهم ألفوا النص كلما قل اعتمادهم على المدرس. وبوسعنا أن نطلب من الطلبة أن يوضحوا الطرق التي استطاعوا بواسطتها بناء مشهد أو عالم معين أو كيف يشكلوا عوالم على الورق. وتمثل الأسئلة التي يثيرها المدرس واحدة من الطرق الكثيرة لإثارة النقاش

حول ما نقرأ. فمثلاً كيف نبني الشخصيات والمواقف والعالم بأكمله من الكلمات بواسطة الشفرات الحضارية أو النوعية والتي تمكننا من معالجة هذه الكلمات حتى نبني منها جميعاً قصة متكاملة. والطريقة الأخرى هي أن نطلب من الطلبة إعادة سرد القصة إما بتلخيصها أو بتغيير ضمير المتكلم (الراوي) أو التوسع فيها بحيث نشجعهم على التعامل مع النص باعتباره نسخة من الأحداث يمكن أن تبدو مختلفة. وعندما نجعل من القراءة عملية واعية من خلال صياغة النصوص ومناقشتها ضمن النصوص الأصلية فإنما نفتح بذلك الطريق لدراسة الأبعاد الأخرى المتعلقة بالنص. ويعتبر روبرت شولز قراءة النصوص الأدبية منهجاً مهماً في خلق المهارات لدى الطلبة وهو أحد أفضل المناهج، وربما أفضلها على الإطلاق، في تطوير المهارات التأويلية لدى الطلبة.

تدريس التأويل:

يبدأ التأويل بالبحث عن الشفرة الحضارية الموجودة ضمن أية قصة. ومن فوائد دراسة النص مع مجموعة من الطلبة أننا نتمكن من إزاحة العديد من العقبات التي تعترض التأويل ويتم ذلك بأسلوب النقاش الجماعي داخل القاعة الدراسية أو عن طريق البحث والتقصي الجماعي عندما يقتضي الأمر ذلك. ويجب أن يكون التأويل في خدمة القراءة وليس العكس وخاصة عندما نضفي ثيمة على النص حيث ننتقل من مستوى الأحداث الخاصة إلى مستوى الأنواع الاجتماعية والقيم الأخلاقية الأكثر عمومية. ويترك للقارىء عدد من الفعاليات مثل التجريديات والتعميم وإضفاء الموضوعات (الثيمات) فالنص عادة يقدم سرداً ووصفاً للأحداث ولكنه نادراً ما يقدم تعليقاً علي تلك الأحداث. وقد يواجه المدرس خطراً من نوع خاص ألا وهو نزوعه إلى التباهي وهذا ينعكس كذلك لدي النقاد

الذين يفعلون الشيء نفسه. ويوجد بداخل معظم المدرسين تلميذ صغير لامع يحاول أن يضع الأمور في نصابها لأنه يمتلك الإجابة الصحيحة. ولعل من واجبنا أن نبين قواعد لعبة التأويل وهذه القواعد شائعة لدى الجميع ضمن المؤسسة الأكاديمية وهكذا يجب أن ندرس القواعد والمبادئ والأساليب التي تقودنا إلى مواقع تأويلية قوية. وعند دراسة الأدب يجب قراءة ودراسة التأويلات سوية مع النصوص التي يقوم الطلبة بتأويلها وليس المطلوب من المدرس أن يقوم بذلك في جميع الأوقات ولكن بشكل يكفي لأن يتمكن الطلبة من ملاحظة كيف يتم التأويل وأن يدركوا أنه لا يمكن القيام بالتأويل بشكل كامل. والتأويل الأدبي يتوزع بين المؤلف والناقد والمدرس والطالب إذ ينتج المؤلف نصاً أساسياً وينتج الناقد نصاً ثانوياً يتولى تأويل أو تقييم النص الأساسي وينتج المدرس نصوصاً ثانوية أيضاً وأخيراً ينتج الطالب النصوص أيضاً.

ويجب دعوة الطلبة بشكل خاص للقيام بكتابة النص الذي يدخل ضمن الحوار التأويلي عن وعي. ولعل طريقة النقاد الجدد تسمح للمدرس وليس للطلاب بالدخول في التقليد التأويلي وبذلك تزيد من سلطات المدرس الغامضة بينما يتفاقم إحساس الطلبة بالعجز. وعندما نقدم النصوص النقدية داخل القاعة الدراسية فإننا نبني سلطة عظيمة للنص تصبح متوفرة للطلبة. ومع ذلك يجب أن لا يحل النقد محل الأدب.

نحن بحاجة إلى تزويد طلبتنا بالإستراتيجيات الضرورية حتى ينتقلوا من مرحلة الالتزام بالسرد (القصة) بمعنى البقاء ضمن النص إلى مرحلة إضفاء قيمة على النص بمعنى بناء النص الموازي للنص الأصلي. وحين يتمثّل الطالب الإستراتيجيات التأويلية أو التقييمية لمدرس معين ويهضمها بحيث يستطيع أن يطبقها بنفسه عندئذ يستطيع الطالب أن يقصي المدرس والناقد لكي يصير قارئاً نقدياً لمختلف أنواع النصوص. إن

عملية التأويل لا تكتمل إلا إذا أنتج الطالب نصه الخاص به فعلى الطالب أن ينتج خطابه التأويلي لإكمال عملية الدراسة الأدبية. وليس من جدوى في إعطاء التأويلات للطلاب فهم يجب أن يقوموا بهذه التأويلات بأنفسهم. وأن إنتاجية الطالب هي تتويج للعملية التربوية. وبغير هذه الإنتاجية لا تكتمل عملية التعليم.

تدريس قواعد التأويل:

أولاً يجب أن ندرك أن التأويل ليس فناً بل هو علم يعتمد بشكل كبير على المعرفة. ووظيفة التأويل هي خدمة القراءة خاصة فيما يتعلق بفك وتحليل الشفرات الحضارية. إن القدرة على إنتاج أيْ نوع من أنواع الخطاب، مثل خطاب التأويل الأدبي، تتطلب قبولاً بأعراف ذلك الخطاب. وأفضل الطرق لتحقيق ذلك لطالب الأدب هي أن نقرأ نصاً ثم ننتج خطاباً تأويلياً عنه بالمعاينة والحدس وهما أصلاً من منتجات الخطاب. فمثلاً نحن نقرأ كما تعلمنا ولن نرى بعض الأشياء حتى يراد منا أن نراها. والقدرة على الإبداع لا تعطى للطالب المستجد بل إنها تكتسب بالدرس والمتابعة. ولكن لابد أن يعطى الطالب الذي يراد منه إنتاج الخطاب التأويلي نماذج من ذلك الخطاب ونصوصاً أدبية تكون موضوعاً لتأويله. وأن يطلب من الطالب أن يؤول القصيدة (س) على طريقة الناقد (ص) شيء أسهل وأكثر معقولية من أن يطلب منه النظر إليها والكتابة عنها عن ظهر قلب والطلب الثاني أصعب من الأول. ولا بأس أن يعطى الطلبة هذه النصوص ويطلب منهم قراءتها. ويكون الطالب في حالة أفضل للكتابة عن النص حين يتضمن المنهج الدراسي بعض تأويلات النقاد للتعرف على النصوص. وهذه هي الطريقة التي نتعلم بها جميعاً والطريقة التي ينبغي أن نعلم بها وهي بالغة البساطة[9].

يجب أن نوضّح للطلبة كيف ننتقل من مستوى الأشياء المسماة في القصة مثل الأمور المتعلقة بالشخصية وتلك المتعلقة بالموقف وتلك المتعلقة بالأحداث إلى مستوى الموضوعة المعممة وإلي مستوى القيم التي يحملها النص. قد يساعد النص القصصي القارئ أحياناً بأن يوفر النص التعليق الخاص به ولكن يجب أن لا نقبله كتأويل للسرد الذي ورد فيه. ولكن أوليس الكاتب أو المؤلف هو خير من يعرف؟ ما يقوله الكاتب يمكن أن يقرأ فقط أما التأويل فيقع في الجانب الآخر من عملية القراءة. فإن مجال القراءة هو ما لم يفصح عنه أيْ المعنى الموجود ضمناً وربما حتى المكبوت. نحن ننتقل مما يقال ويقرأ إلى ما لم يقل وإلى المؤوَّل.

يجب أن نبحث عن التكرار وعن المتضادات التي تظهر على المستوى البين والواضح من النص. ثم نتأمّل ماذا تمثل كل هذه الأضداد أو إلى ماذا ترمز. وبعد ذلك نقوم بربط الأضداد المفردة في النص بالأضداد المعممة التي تشكل أو تصوغ أنظمة القيم.

قواعد إضفاء الموضوعة (الثيمة) على النص:

نعيد التأمل في قراءة القصة وندعو الآخرين لإعطائنا مختصرات أو إجابات على الأسئلة التي تدور حول ما يجعل من القصة نصاً حتى أن بعض المعلومات الحضارية أو الثقافية المهمة للقصة سوف تبدو للعيان. فالأمر ليس توليد معاني في النص بقدر ما هو ربط النص اللفظي المعين بنص حضاري أكبر والذي يعتبر القالب (المصفوفة) أو الشفرة الرئيسة التي يعتمد عليها النص الأدبي وفي الوقت ذاته يقوم بتحويرها.

ولغرض تدريس كيفية تأويل نص أدبي بعينه يجب أن نتهيأ لتدريس النص الحضاري (الثقافي) كذلك. حيث أن فعل التأويل يشمل كلاً من إجراء الربط الحضاري (أو ملاحظة التشابه) وفهم الخاصية الوحيدة

والفريدة لهذه النسخة المعينة من المثال الأكبر بمعنى ملاحظة الفرق عن طريق المقارنة والمقابلة بين الروح والمادة (مثل الحب المقدس والحب المبتذل) وأكثر شيء عن طريق ملاحظة الثغرات الحضارية أو الثقافية المستنفرة لغرض فهم الموقف الذي يتخذه صانع النص تجاه تلك الشفرات.

ولعل تأويل أية نص أدبي معين سيقودنا ليس إلى فعل تأويلي قيّم ومهم بشكل استثنائي فحسب بل إلى التأريخ الحضاري أو الثقافي نفسه الذي هو بالطبع جزء رئيس من مسؤوليتنا الثقافية كمدرسي أدب.

تدريس النقد:

ويعتبر التأويل ناقصاً بدون التوسع الأبعد إلى مستوى النقد. أما موقف مدرسي الأدب من النقد فينحصر في حقيقة أننا يجب أن لا نفكر بأن لدى طلبتنا آراء حول محاسن القطع الفنية التي نحضرها و«نطبخها» لاستهلاكهم أو لنستثير إعجابهم. لابد أن نفكر بالطرق التي نشجع فيها طلبتنا ليكونوا نقاداً لكي ينتجوا نصاً ضد النص في درس الأدب. النقد ليس مسألة خيار أو تفضيل شخصي ولكنه يمثل حكماً جماعياً ويجب على الناقد أن يتكلم باسم المجموعة أو الطبقة حول مسائل ذات أهمية بالنسبة إلى تلك الطبقة.

وتمثّل القابلية على النقد وظيفة النضوج النقدي التي يجب أن تكتسب بالدرس والتفكير والتدبّر. ولا يمكن أن نتوقع أن طلبتنا سيجدون سهولة لأوّل وهلة أو أن يتقنوا النقد في بادئ الأمر. ولكن يجب أن ندفعهم على هذا الطريق من التطور وذلك بأن نريهم نقاداً وهم يعملون. وأن نشجعهم على إنتاج نصوصهم النقدية الخاصة بهم وليس حتماً أو بالضرورة دائماً أن يكون النقد ضد ولكن أن يتخذ الطالب موقفاً خارج القيم والمواقف التي يتم تحديدها على أنها تعود إلى المؤلف من خلال

القراءة والتأويل. فالنقد هو ضد النصوص الأخرى بقدر ما يقاوم النقد تلك النصوص ضمن إدراك الناقد لقيمه الخاصة به.

أمّا تدريس سلطة النص فيتضمّن البحث عن الطرق التي يستطيع بها المدرسون مساعدة الطلبة في التعرف على السلطة التي يمارسها النص عليهم والتمكن من وسائل وإجراءات السيطرة على العمليات النصية، حتى يأخذوا حصتهم التي تخصهم من سلطة النص.

ويمثّل الانتقال من القراءة إلى التأويل ومن ثم إلى النقد الانتقال كلياً من الخضوع للسلطة النصية أثناء القراءة، ومن خلال المشاركة في سلطة النص أثناء التأويل إلى أخذ زمام الأمور والاستحواذ على السلطة عن طريق المعارضة أثناء النقد. ويعتبر الخضوع الأولي للنص مهماً وضرورياً. وإذا لم نفترض نوايا الكاتب على إنها ذاتية (غير موضوعية) فيما وراء النص اللفظي لن نتمكن عندئذ من الوصول إلى المرحلة الثالثة من هذه العملية علماً بأنه يجب أن نفترض وجود السلطة والقصد عند القراءة.

وإذا طرحنا نماذجنا الذاتية (غير الموضوعية) من التفكير والرغبة على النص، فلن تكون قراءتنا كيف نقيم الآخر لكي نفسر النص وخاصة نقد النص. وتعتبر قراءة القصد (النية) ناحية مهمة من نواحي سلطة النص حيث يمثل القصد (النية) جانباً واحداً فقط من جوانب سلطة النص والتي تهيمن على النصوص الإنسانية. بينما تمثل القراءة الخطوة الأولى في جميع أنواع الفكر والاتصال. وهي مهمة جداً ولكنها غير كافية لوحدها إذ تبقى ناقصة. لذلك فهي تتطلب التأويل والنقد لكي تكتمل.

وعند مناقشة أو مساءلة وحدة النص الأدبي بعينها بين الذاتية والقصد وباستكشاف الشفرات الحضارية أو الثقافية التي ينتجها صانع

النص وبواسطة البحث عن القصد المعارض والمغاير، فإن ذلك يعني انقسام الغرض، وعودة المعنى المكبوت في النصوص الموجودة أمامنا إلى الظهور.

النقد ليس ببساطة نفي سلبي (أو مدمّر) وليس مجرد رفض للأفكار وللقيم التي يطرحها النص. إن التمييز بين الذاتية لدى الناقد وتلك التي لدى المؤلف هو بمثابة إثبات سلطة نص أخرى مقابل تلك التي يمثلها النص الأصلي. والخطوة الأولى نحو الاستقلال تتمثل في دراسة محددات النص. ويحتاج الطالب لكي يشعر بسلطة النص لأن يجرب المتعة التي يمكن الحصول عليها فقط عن طريق الاستسلام قبل مساءلة كلاً من المتعة والاستسلام الملازم لها.

يبدأ النقد بالاعتراف بسلطة النص وينتهي بمحاولة ممارسة تلك السلطة علي صيغة مقالة أو مقالة تهكمية أو نص مضاد وضمن نفس نمط موضوعها. ويجب أن نشجع المدى الكامل لممارسة النقد لدى الطلبة. طالما أن النقد يفتح الطريق لنقد الحضارة أو الثقافة التي أنشئ فيها النص.

ويوجد جدل نظري حول قصد المؤلف يتأرجح بين وجهة نظر رافضة لقصد المؤلف وأخرى مناهضة ترى أن قصد المؤلف حاسم في تحديد معنى النص. وفي الوقت الذي يصعب فيه إيجاد حل لمثل هذا الجدل فإنه لا يسمح بالتوصل إلى حل وسط. ويجب أن ينظر إلى استدلالات معنى النص من زوايا أخرى عدا سلطة المؤلف أو حرية القارئ. إذ يجب التخلي عن كليهما مثلما يجب التخلّي عن فكرة النقاد الجدد بأن النص هو الذي يخوّل المعنى الخاص به وهو الذي يسيطر على جميع القراءات. وللمدرس أن يتطرق أو لا يتطرق إلى الجدل النظري فذلك أمر متروك له. ولكن مع ذلك يجب أن يقرر المدرس وأن يوضح موقفه من هذا الجدل فيما إذا كان سيذكر ذلك الجدل أم سيغفله.

ويتدخل النظام الحضاري الذي يتشكّل فيه المؤلف والقارئ والنص

في صياغة المعنى الذي يتوصل إليه المتلقي. والذاتية التي تطغى على النص تعني شفرات حضارية وشفرات رمزية، وعلى الطلبة أن يتقنوا الشفرات التي يكتسبونها بنفس الدرجة التي تتحكم هي بهم. فالكاتب والقارئ والنص جميعهم مشفرين بواسطة اللغة التي تمثل أكثر الشفرات شمولية. كما أن الأنظمة الاجتماعية المؤسساتية تشفر هذه العناصر الثلاثة (الكاتب والقارئ والنص).

ويمكن فك الرموز أو العلامات التي تشكّل النص عن طريق ربطها بالمجالات الدلالية التي تلائمها. وتصبح القراءة ممكنة فقط عند الحد الذي يشترك فيها القارئ الفعلي مع الكاتب في المجالين الدلالي والنحوي. وتعني كلمة مجال مجموعة من الشفرات والقوالب التبادلية (Paradigms) التي تمكن المعنى وتؤثر فيه وينتظم ضمن مجموعة الشفرات عناصر عديدة مثل الكاتب والقارئ والزمان والمكان واللغة أو المزاج.

وللتأويل نمطان وهما السلبي والإيجابي ويمثل الأول الرغبة (الإرادة) في الشك بينما يمثل الثاني الإرادة في الإصغاء بمعنى آخر يمثل الإيجابي عهد الطاعة ويمثل السلبي عهد الدقة والقسوة. التأويل في مقابل القراءة يعني الإيجابية (الإصغاء والطاعة) وعندما يتحول النظر نحو النقد فإن التأويل ينحو منحى سلبياً، ويدخل ضمن نمط الشك وفي عهد الدقة. ويجب أن يتعامل التأويل دائماً مع الأفراد وكذلك مع الأبعاد الجماعية للغة والحضارة. والانتقال من الإيجابي إلى السلبي يعني الانتقال من الافتراضات الخاصة بالفردية التي تظهر في النص إلى الافتراضات الخاصة بالتفرق والجماعية.

وعندما يؤخذ القصد بنظر الاعتبار فإن ذلك هو النمط الإيجابي أو المطيع للتأويل. وليس بمقدور قصد المؤلف (Intentionality) أن يعضد أو

يرسخ المعنى وذلك لأنه ليس هناك عرض خالص للقصد. ويتطلب كل نص القراءة والتأويل والنقد. ولا يمكن إطلاقاً فصل قصد المؤلف عن قصدنا تماماً(10).

نستطيع أن ننقد كممثلين لمجموعة أو طبقة. ويعتبر قصد الكاتب متطلباً من متطلبات القراءة وهو هدفاً أساسياً من أهداف التأويل. ولابد أن ينصب التدريس على إعادة بناء وتركيب الشفرات التي تنتظم المعنى بدل من التأكيد على قراءة واحدة «صحيحة» للنص. وكذلك أخذ الأحداث العامة والتاريخية من جهة والتركيز على وازع البشر للمعرفة وللوصول إلى قرار الأمور من جهة أخرى. ونجد هناك تباين واضح بين مواقف بعض المدارس النقدية تجاه قصد المؤلف فمثلاً مدرسة «استجابة القارىء» تؤكد على القراء وهم، طبقاً لهذه النظرية، يصنعون المعاني وأن لهم الحق في إضفاء المعاني على نص معين ويجب أن يعد القارئ حراً حرية تامة في خلق النص. كما يجري تشجيع فوضى حقيقة في التنوع التأويلي وذلك بالتأكيد على حرية القارئ وإبداعاته فتحتل الفوضى موقع الامتياز بينما يهمل سوء القراءة وسوء التأويل. وكذلك نجد (مدرسة النقاد الجدد) وهي تمثل النقد الذي يؤكد على النص ويعتمد على مبدأ عدم فصل الشكل عن المضمون وأن الشكل في خدمة المعنى وعلى إلغاء قصد المؤلف في تأويل النص وحرية القارئ في اختيار نوع من التأويل يراه مناسباً. ويرى روبرت شولز في المنهج السيميائي منهجاً تربوياً نافعاً كطريقة لتطوير المرونة التأويلية والحساسة لدى طلبة الأدب كما يرى في السيميائية حلاً وسطاً بين فوضى تأييد القارئ والنزعة التسلطية في تأييد المؤلف التي قد تخنق الإبداع. وهي تمثل نقلة من التأكيد على النصوص إلى التأكيد على الشفرات التي تحكم إنتاج النصوص. وهي في نفس الوقت ترفض علم التأويل الخاص بالمؤلف من خلال نقدها لفكرة المؤلف. ويعد التحليل السيميائي للنصوص أداةً للتحليل النصي. ويؤكد روبرت شولز في كتابة

«**السيمياء والتأويل**» هذا الاتجاه أنه مادام أن المعنى مطوي في الكلمات المنبسطة على الورق فنحن «لسنا أحراراً في صنع المعنى بل أحرار في العثور عليه باتباع الطرق الدلالية والنحوية والتداولية المختلفة التي تخرجنا من نطاق كلمات النص، أي «أننا لا نستطيع أن نضفي أيَّ معنىً نشاء على النص، بل أننا نستطيع أن نضفي عليه كل المعاني التي نستطيع ربطها بالنص عن طريق الشفرة التأويلية. وفوق كل شيء يمكننا أن نولّد المعنى بوضع هذا النص بين نصوص أخرى فعلية ومحتملة يمكن ربطه بها». ص 62.

إن الطلبة بحاجة إلى أن يكتسبوا الشفرات التأويلية لثقافتهم ولكنهم بحاجة أيضاً إلى أن يروْها كشفرات، وبذلك يمكنهم أن يتذوقوا تلك النصوص التي تعيد صياغة الأفكار المقبولة وأن يتحصنوا في الوقت نفسه ضد الاستغلال المناور للرأي الجاهز. ويرى رولان بارت أن النص الكتابي (أو القصص الحداثوي) هو الذي يلزم القارئ بالمشاركة في خلق أحداثه ومعانيه. ويهتم بارت بالمسافة والمنظور ودقة التفاصيل والحوار النقدي بين العرض (Showing) في مقابل القص (Telling) وكذلك التفريق بين المنظور والصوت في الدراسة النقدية. وقد وضع أسساً للتشفير في دراسته لقصة بلزاك (Belzac's Sasarine) في كتابه (S/Z) عام 1974، والتي أصبحت فيما بعد واسعة الانتشار وتشمل عدداً من الشفرات يمكن دراسة النص الأدبي على ضوئها وهي:

1. شفرة الفراسة (أو شفرة الأفعال) وبموجب هذه الشفرة تعتبر جميع النصوص سردية وكل الأفعال ممكنة التشفير. وهي تمثل أوّل غلاف للنص القرائي.
2. الشفرة التأويلية (أو شفرة الألغاز) وتمثل عنصر بناء أساسي للسرد وتختص بالأسرار والغموض في النص السردي.

3. الشفرات الثقافية وتشمل الأشياء المعروفة التي شفّرتها الثقافة وكذلك البديهيات والأمثال.

4. الشفرات الإيحائية وهي كثيرة وتساعد القارئ أن يضفي الثيمات على النص.

5. الحقل الرمزي وهو أكثر أركان التشفير «بنيوية» إذ أن المعنى يأتي من التضاد الثنائي الأوّلي والذي يمكن تشفيره بمجازيات بلاغية.

وهكذا نرى أن الدراسة السيميائية لا تختلف اختلافاً كلياً عن التأويل التقليدي أو التحليل البلاغي ولا تنوي أن تحل محل هذه الأنماط من الاستجابة للأعمال الأدبية. والناقد السيميائي يبحث عن البنى النوعية التي تطلق المعنى أو تقيّده. لذلك لا القارئ ولا المؤلف أحراراً في توليد ا لمعنى وضمن البحث السيميائي توجد شفرات وينظر إلى النص الأدبي على أنه ليس مجرّد كلمات. بل هو شبكة من الشفرات تتيح للعلامات على الورق أن تقرأ كنص من نوع معيّن.

يجب أن نجعل الكاتب هو «الآخر» ونؤكد على الذاتية البارزة في النص لكي ننتقده ونحدد موقفنا ضده. وأن واحداً من أهدافنا كمدرسين يجب أن نري الطلبة كيف يمكن للمرء أن يفهم كاتب النص. مثلاً بواسطة التأكيد على لهجة الكاتب الفردية الخاصة به (Idiolect) وألوان الكاتب الشخصية التي يضيفها على الشفرات التي يعمل بها.

لا يمكننا أن نتوقع من طلبتنا أن يقوموا بقراءة واسعة لأي كاتب أو مؤلف بمفرده أو بعينه فالمدرس الذي توفر على قراءة واسعة يمكن أن يجعل ثمار هذه القراءة متوفرة للطلبة وفي الوقت ذاته يجب أن لا نغفل الشفرة التاريخية التي تحيط بالنص والتي تمثل التأريخ والسياسة والفن والحياة.

والتأويل يبحث عن الكشف عن التضاد الثنائي فيما يتعلّق بالقيم وكما ورد في النص (مثلاً التضاد الثنائي بين التفاؤل غير الناضج

والتشاؤم الناضج). ويجب تشجيع الطلبة داخل القاعة الدراسية على فك الرموز وأن يتأملوا كيف ينتقل المؤول من الحقيقة الخاصة الضيقة إلى المستوى التجريدي مثل الماضي في مقابلة المستقبل أو الدين مقابل السياسة أو في الداخل مقابل في الخارج. يجب أن يكون الطلبة قادرين على التقاط الثيمات المتكررة والمنتظمة على شكل المتضادات الثنائية مثل الجبن والشجاعة، التهذيب والفوضى النجاح والفشل، الحياة والموت[11]. كما يجب أن يكونوا قادرين على كشف الملامح الأكثر إرهافاً في بنية السرد. مثلاً التقدم ضمن مرحلة الشباب وانعدام الخبرة إلى النجاح الكامل، إلى القوى الخائرة ثم التشاؤم وأخيراً الموت. وهكذا نبين للطلبة كيف يمكن للمؤول في النهاية أن ينأى بنفسه خارج سلطة النص وأن يشرع بالتحول من التأويل إلى النقد. وأين يمكن للتأويل السلبي أن يبدأ وكيف يجب أن يستمر.

إن بناء منظور نقدي يعد أمراً صعباً بشكل خاص بالنسبة إلى الطلبة حيث أن أفكارهم وقيمهم من المحتمل أن تكون متغيرة باستمرار وأبعد ما تكون عن الوضوح. وأن تطوير وتنمية الوعي النقدي يأتي من وضع المرء نفسه هنا في هذا الطرف في مقابل أو ضد الكاتب هناك في الطرف الآخر. كما يمكن أن يقوم الطلبة بأداء ذلك بمفردهم بمناقشة التأويل وإصدار الأحكام بالتعاون مع الآخرين في نفس المجموعة.

ولا ينحصر دور المدرس في الحكم علي أعمال الطلبة النقدية فهو يجب أن لا يحدد صحة أو خطأ أعمال النقد الفردية هذه ولكن يجب أن يتدخل ويفاوض وأن يوفر المواقف النقدية المسجلة أصلاً. وأن يرشد الطلبة حول متى وأين يمكن الاستفادة من هذه الأعمال التي يجب أن تكون مفيدة ونافعة. كما أن من واجب المدرس أن يوفر أدوات التحليل التي ستساعد الطلبة على اختراق السطح الذكي (الحاذق) للنصوص وذلك بإعطاء وجهة نظر معينة.

ولعل جزء مهم من وظيفة المدرس في الصف الأدبي هو أن يعرض على الطلبة كيف ينتقل من قراءة النص إلى تأويله ومن ثم نقد الشفرات التي تقوم عليها تضمينات النص. وينبغي أن لا نسأل ببساطة فيما إذا فهم طلبتنا ولكن السؤال هو هل يفهموا التبادل بين المتعة والسلطة الموجودة في هذا الفعل الخاص من «الفهم». ومساعدة الطلبة ليصبحوا نقاداً هي بنفس الدرجة من الصعوبة متى كنا نعلمهم أن يصبحوا شعراء لأن كل مهارة منهما تتطلب من المتعلم بذاته أن يفهم موقعه في العالم وأن يتحدث باسم الآخرين بصوت الجماعة. ويمثل النقد المباشرة والوضوح بينما يمثل الشعر اللامباشرة وحدّة الذهن (Subtlety) ونحاول أن نعرف ضمير الكاتب الأنا (ego) بشكل أكبر وأن نتحمل مسؤولية كبيرة أو بدرجة أعلى لما يقال أو يتم الكشف عنه مما يمكن أن يفعله التأويل أو التعليق. وكلاهما يتطلب حجماً من سلطة النص أكبر مما تتطلبه القراءة أو التأويل. لأنهما تشتملان على مجال توسيع النص أبعد إلى العالم الذي يُكتب على شكل نص.

ورغم صعوبة تدريس التلاميذ ليصبحوا نقاداً ولكي يقاوموا النصوص بذاتها تلك التي يستشفون منها المتعة، ولكي يحللوا وأن يقاطعوا أو يعارضوا، بيد أن ذلك بحد ذاته يمثل الهدف العظيم للتربية المتطورة. فهذه المهارات ليست شيئاً يمكن أن نفترض تطويرها بشكل مسبق في الطلبة حديثي العهد بالدراسة الجامعية. ولذلك يتحتم علينا أن نعمل على تطوير وتنمية المهارات النقدية في المواد الدراسية التمهيدية.

إن فعل تحرير أنفسنا من سلطة النص التي تهيمن علينا يعني تحرير قدرتنا على إيجاد موقعاً خارج تلك الافتراضات التي بني عليها النص. وهذا يعني أن نضع أنفسنا موضعاً معيناً من النقد أما مع الكاتب أم ضده – أو كلاهما بالاختيار – وتلك هي المهمة الكلية للنقد. وهي طريقة

لاستكشاف كيف نختار وكيف نأخذ على عاتقنا بعضاً من أطراف المسؤولية بأنفسنا وفيما يخص عالمنا. والنقد يمثل آخر فرصة لنا في فك وثاق سلطة النص التي نجد أنفسنا قد دخلنا فيها. ويجب على الناقد، كما يقترح أمبرتو إيكو، أن يتبنى انحيازاً إيديولوجياً (عقائدياً) والذي سيجعل النص يقول أكثر مما يقوله في ظاهر الأمر ويفصح عن الافتراضات غير المعلنة ويخرجها إلى النور[12].

ويرى إدوارد سعيد أن النظرية المعاصرة أعطتنا فكرة مهلهلة عن النص والتي أصبح النص الأدبي يفهم بموجبها على أنه منقطع إلى الأبد عن الواقع بسبب الأدبية التي تكتنفه، وبسبب النوع الخاص من النصية الموجودة فيه. والنظرية بالنسبة لإدوارد سعيد ليست مثمرة بل هي عقيمة ما لم تتوج بالنقد. ولكي تكون المعرفة ويكون الخطاب يجب أن يكون النقد كذلك للكشف عن المواقع الدقيقة وكذلك الإزاحة في النص. ولذلك ينظر إلى النص على أنه العملية التي تشير إلى إرادة متميزة في الحضور، ورغبة فعالة في أن يكون نصاً وأن يكون موقفاً بذاته. إنها تلك الرغبة نحو سلطة النص التي تفتح لنا باباً نحو النقد ونحو نظرية النص. وحسب ما يراه إدوارد سعيد فإنه لأجل أن يصبح المرء ناقداً عليه أن يشجب النظرية لأن النظرية النقدية المعاصرة أدارت ظهرها على «العالم» لتحتضن الأحاجي والألغاز والتناقضات غير المعقولة في النص[13].

قد تبدو هناك افتراضات مختلفة ومتباينة إلى الفروق الموجودة ضمن القارئ الواحد. وقد يكون هناك مدى لحرية التأويل ولكنها مقيّدة باللغة. والنص هو تفاعل بين ما هو علي الورق وبين الشفرة اللغوية المعينة التي مكّنت هذه العلامات أصلاً أن تنقل المعنى. ومعرفة الشفرة اللغوية التي يحملها النص يفترضها جميع أولئك الذين يناقشون تأويل النصوص الأدبية رغم أن بعض المنظرين يؤكدون هذه النقطة بينما يفضل الآخرون أن يتجاهلوها.

إن الدراسة الجادة للعلاقة بين القارىء والكاتب من جهة وبين اللغة من جهة أخرى ستوضح لنا أن القارئ أكثر تقيّداً من الكاتب. إذ إن خيارات القارئ في «صنع» المعنى هي في الحقيقة محدودة جداً بسبب خيارات الكاتب التي تسبق خيارات القارئ فيما يجب أن يضع على الورق من علامات أو رموز(14). وبدون الشفرات لا يمكن للنص أن يكتب ولا أن يؤوّل. ولا يمكن إهمال هذه الشفرات بدون فقدان تلك المعاني التي يحملها النص طالما أن الشفرات هي التي تمكن النص من نقل المعاني. والأفعال تتضمن سلم الشفرات المناسب. وأن الصفة المضاعفة في الشفرات هي التي تسمح للبشر أن يبحثوا عن أية حرية أو خيار في الكتابة أو القراءة. وتعود بعض الشفرات إلى اللغة بينما يعود البعض الآخر منها إلى ملامح التداخلات السياقية للكلام. بل المعاني جميعها تعتمد على الموقف والسياق. إن النص المكتوب هو تفاعل الكاتب مع اللغة الذي أنشئ بها النص وسلطة النص هي القوة المطلقة لتغير العالم. وباستطاعتنا أن نتخذ الموقف التعليمي موقفاً نظرياً منه نتفحص النظريات الأخرى التي تفرض نفسها على دراسة وتدريس النصوص أو تصطدم بها. نحن لا ندرك ولا نخلق العالم بنصوصنا ولكننا نتفاعل معه. واللغة الإنسانية تتداخل على شكل نصوص في العالم التي تدخّل فيها أصلاً.

الهوامش

1) تستند هذه المقالة في عرضها للآراء النقدية إلى كتابات الناقد الأمريكي وأستاذ الأدب روبرت شولز خاصة في كتابيه «**السيمياء والتأويل**» - 1982 - ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدرسات والنشر، 1994، و«**سلطة النص** - مطبعة جامعة بيل، نيو هيفن ولندن: 1986»، ومن بين كتبه المهمة الأخرى «**طبيعة السرد** - 1966 (بالإشتراك مع روبرت كيلوج)»، «**البنيوية في الأدب** - 1974»، «**الخيال العلمي: التأريخ، العلم، الرؤية**

(بالإشتراك مع أريك إس رابكن)»، «**بروتوكولات القراءة** - 1989»، «**عناصر الأدب: المقالة والسرد والشعر والدراما والقلم** - 1991، (بالإشتراك مع آخرين)»، «**البحث عن جيمس جويس** - 1992»، «**ممارسة الكتابة** - 1994، (بالإشتراك مع نانسي آر كوملي)»، «**الأجناس عند همنجوي: إعادة قراءة نصوص همنجوي** - 1994، (بالإشتراك مع نانسي آر كوملي)»، «**مقدمة في اللغة الأدبية** - 1995، (بالإشتراك مع آخرين)»، «**المنهج اللغوي في القراءة والكتابة (دراسات في علم اللغة والسيمياء - 3)** - 1999»، «**نشأة وسقوط اللغة الإنجليزية** - 1999).

2) انظر «**قاموس المصطلحات الأدبية**» مارتن كري، الطبعة السابعة، 1997، ص 288 - **Essex: Addison Wesley Longman**. وكتاب «**النظرية النقدية والتطبيق**» كيث جرين وجل لبيهام، **1996**، لندن: روتلج، ص8، انظر د. محسن جاسم الموسوي «الإطار النظر المقارن: من الفلسفة الوضعية إلي النظرية النسبية، ومن المؤلف إلي القارىء» علامات في النقد، المجلد السابع، الجزء السادس والعشرون، كانون الأول 1997، ص31، ويرى بول دي مان (**Paul de Man**) من المدرسة التفكيكية، إن ما يجعل من النص نصاً هو استحالة ربط النص بالعالم كما يعرّف سلطة النص بأنها وظيفة مقاومة النص للقراءة.

3) يميز روبرت شولز «**السيمياء والتأويل** - 1982 - ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994 ، ص 251 - 252.

4) يميز نموذج جاكوبسن بين ستة عناصر تشكل النموذج في أية مناسبة كلامية. وكل عنصر منها متصل بوظيفة معينة من وظائف اللغة: المرسل يماثل الوظيفة العاطفية، المتلقي يماثل الرغبة والإرادة، السياق يمثل وظيفة الإحالة، الشفرة توازي الأنظمة فوق اللغوية، والوسيط يمثل وظيفة التآلف الاجتماعي والرسالة تمثل الوظيفة الشعرية. انظر كتاب سوزان آر سليمان وإنجه كروسمان (1980) ص 7-8.

"The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation: Princeton University Press.

5) يضرب المثل بالشاعر الإنجليزي ملتن صاحب قصيدة «**الفردوس المفقود**» ويعد صاحب بعد نظر نحو الحقيقة الكونية قصيدته «**شياطين ملتن**». وبين شعراء العرب القدماء والمعاصرين نجد الكثيرين ممن يتمتعون ببعد نظر نحو الحقيقة الكونية فعلى سبيل المثال لا الحصر زهير بن أبي سلمى وأبو الطيّب المتنبي وبدر شاكر السيّاب والجواهري.

6) انظر «**تدريس الأدب: أنموذج وتحليل**» ترجمة الأستاذ فلاح رحيم، مجلة الفيصل العدد 242 1997، من كتاب «**تدريس الأدب**» رولاند كارتر ومايكل أن لونج، لندن: لونجمان 1992.

7) يعلق الناقد روبرت شولز على أهمية الخلفية التاريخية بقوله إن المرء لا يحتاج أن يكون ماركسياً حتى يؤيد دعوة فردريك جيمسن الصارخة «دائماً تحرى عن البعد التاريخي» ويمثل

فردريك جيمسن المدرسة النقدية الماركسية في أمريكا. كما يؤكد شولز أن الطالب أو المدرس يجب أن يتوفر لديه شيء من المؤرخ وشيء من الفيلسوف، بل وحتى شيء من الشخص العادي، إذا أراد الاقتراب من الفهم الكامل للنص.

8) انظر جوناثان كلر «**الكفاءة الأدبية**» ترجمة الأستاذ علي الشرع، مجلة نوافذ العدد الحادي عشر، آذار 2000.

9) انظر روبرت شولز «**السيمياء والتأويل**» - 1982 - ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994، ص 23 - 29.

10) يمثل هيرش، وهو صاحب كتاب «**المصداقية في التأويل**» وكتاب «**أهداف التأويل**» وكتاب «**فلسفة التأليف**»، التأويل الذي يؤثر دور المؤلف في النص واسترجاع نية المؤلف كمفتاح لمعنى النص على أساس أننا لابد أن نأخذ سلفاً قصة المؤلف الذي يوجه عملية التأويل ويعتبر منهج هيرش من أكثر المناهج محافظة للوصول إلى معنى النص حيث يعتبر أن المؤلف أفضل من القاريء ويقع العبء على القاريء في استرجاع نية المؤلف وقصده.

11) نجد أن التضاد الثنائي واضح للعيان في مجموعة همنجويْ القصصية «**في زماننا**» فمثلاً في «**قصة قصيرة جداً**» نلاحظ الأضداد: الخندق والفيلا، يسوع والفتاة، ونينوي كما أن القصة تعتمد على أسلوب الاختزال وهو موضوعه أو غرض رئيس في القصة. فمثلاً الدين يختزل إلى تحسب وخوف سرعان ما يتلاشى أو يتخلى عنه البطل عندما يتلاشى الخوف. وينحرف الحب إلى مستوى الصعود بالفتاة إلي الطابق العلوي في المبنى - حتى الحرب مصغرة ومختزلة إلى أقل ملامحها وكذلك الحال مع البطولة التي تتمثل في مخلوق خائف لا حول له ولا قوة.

12) انظر كتاب: أمبرتو إيكو (1979) «دور القاريء: استكشافات في سيمياء النصوص»، بلومنجتن، مطبعة جامعة إنديانا. (ص 22).

13) انظر كتاب: إدوارد سعيد (1983) «**العالم والنص والنقد**» كيمبرج: ماساتشوست، مطبعة جامعة هارفرد. ص 221.

14) يتطرق ستانلي فيش إلى دور المجتمعات التأويلية أيْ تلك التي تشترك في المعلومات اللغوية والحضارية في تأويل النص ولكن روبرت شولز يشن على نظرية فيش في تأويل النص هجوماً ويصمها بأنها خطيرة وخاطئة برمتها. انظر روبرت شولز «**سلطة النص** - 1986 (باللغة الإنجليزية)» مطبعة جامعة بيل، نيو هيفن ولندن: ص 156.

* * *

التلقي والنقد القديم

أحمد علي محمّد

(1)

1-1: تأسست نظرية التلقي التي أراد لها منظرو مدرسة كونستانس الألمانية على نحو خاص، وعلى رأسهم هانز روبرت لياوس (H. R. Jauss) وفولف جانج إيزر (W. G. Iser)، أن تكون نموذجاً نقدياً يحلُّ في دراسة تأريخ الأدب محل المناهج النقدية الحديثة، على ظاهرية إنجاردن (R. Lngarden)، أو ما يُعرف بعلم الظواهر، وقد ركزت على ظاهرة القراءة التي من شأنها أن تحدد العلاقة بين القارئ والنص، لتغدو في آخر الأمر شرطاً لوجود النص الأدبي.

وضعت هذه النظرية القارئ، وعلاقته بالنص في مركز اهتمامها، إذ القارئ بحسب تلك العلاقة أضحى شريكاً للمنشئ في تشكيل النص، أو حتى في وجوده؛ لأن النص لم يوجد إلا من أجل قارئ. ومن هنا رأى إيزر أن النص الأدبي إنما يتشكل من فعل القراءة، وأن جوهره لا ينتمي إلى النص بقدر انتمائه إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات النصية وتصور القارئ[1].

وتخطت نظرية التلقي ما دعت إليه المناهج الأخرى من تاريخية واجتماعية ونفسية في دراسة الأدب، تلك التي كانت تصبُّ اهتمامها على الأديب وعلى الظروف التي ينجم عنها فعل الإبداع، وقللت من شأن المنهج الشكلاني الذي يسلط الضوء على بنية الأدب، بمعزل عن ظروف النصوص ومؤلفيها. وتجاوزت ما سماه البنيويون «سلطة النص» كما هو الشأن عند رولان بارت[2]، إلا أن لياوس وجد في الجمع بين المطلب

الماركسي في الوسائط التاريخية، والاحتفاظ بثمار الإدراك الجمالي الذي دعا إليه الشكلانيون ما يحقق جمالية التلقي[3]، ليغدو تأريخ الأدب عنده متشكلاً من خلال ذلك الجدل بين الإنتاج والاستهلاك[4].

غير أن هذه النظرية كما يعرضها هولب (Holub) أخذت تفقد شيئاً من بريقها في العقد الثامن من القرن العشرين، بسبب مواجهتها الأفكار المتصلة بالبنيوية، أو ما بعد البنيوية، أو الاتجاهات الطليعية بعامةٍ في النقدين الفرنسي والأمريكي، إضافة لما وقع به منظروها من مآزق نظرية عندما طرحوا مفهوم «أفق التوقعات»، وعندما وصفوا الأدب على أساس من اللسانيات النصية، فأكدوا بطريقة أو بأخرى ثبات النص[5].

وأما تاريخ هذه الظاهرة، فقد وجدت لها أصول في تراث الغرب، ولاسيما كتاب «فن الشعر» لأرسطو، لاشتماله على فكرة التطهير، التي يمكن أن تُعَد بحسب رأي «هولب» صورة من صور التلقي؛ لأنها تقوم على استجابة الجمهور للنص، لكنه حين عمد إلى تحديد المصادر الفكرية التي تمخضت عنها نظرية التلقي لم يجُز «الشكلانية الروسية» و«بنيوية براغ» و«ظواهرية رومان إنجاردن» و«هرمنيوطيقا هانز جورج جادامر» و«سوسيولوجيا الأدب»[6].

وهذا يعني أن ظاهرة التلقي لا ترجع في نشوئها إلي أكثر من ستينات القرن العشرين، وأما الظواهر المتقدمة المتصلة بها؛ فإنها على حد تعبير مؤرخي الظاهرة لم تؤثر بصورة حقيقية في نشوئها[7].

2-1: أما الدراسات العربية المحدثة التي انطلقت في مضمار التلقي فقد تجاوزت الحد الزمني الذي أشار إليه الغربيون في تأريخهم هذه النظرية، ويجدر بي هنا أن أنوه بدراسة أصيلة، اعتسفت طريقاً إخالها غير لاحبة في مجال استقصاء ظواهر التلقي في تراث العرب، وهي «جمالية الألفة

- النص ومتقبله في التراث النقدي» لشكري المبخوت. ورأيت أن أضع عليها بعض الملاحظات متوخياً منها رسم منهج يحاول النجاة من التكرار؛ ذلك أن المادة التي نود الاعتماد عليها في هذا البحث، وإن لم تكن هي عينها التي اعتمدت عليها الدراسة الآنفة، فإنها علي درجة من التداخل، ويمكن إيجاز الملاحظات على النحو الآتي:

أ - آثرت الدراسة المذكورة آنفاً استقصاء ظواهر التلقي في تراث النقاد السابقين، معتمدة على الآراء النظرية دون اهتمام يذكر بالأمثلة التطبيقية، مع أنها أشارت في معرض الحديث عن منهجها أن السائر بين المعتنين بظاهرة التلقي أن يُنظر إليها من زاوية ردود أفعال القراء بإزاء النصوص التي يتأولونها، فكانت آثار النقاد وشروح الدواوين وما حفلت به كتب الردود والموازنات والسرقات والوساطات أمثلة مهمة يمكن أن يعتمد عليها الباحث في دراسة ظواهر التلقي في التراث، غير أن الدراسة لم تصرف جزءاً من اهتمامها إلى تلك الأمثلة. ولهذا سأهتم هنا بالأمثلة التطبيقية، معرضاً عن الآراء النظرية خوفاً من التكرار.

ب - ذكرت الدراسة أن مادتها والوجهة التي تخيرتها في البحث دفعتاها إلى عدم الأخذ حرفياً ببعض المفاهيم التي أشاعها منظرو التلقي في الغرب، واكتفت بالاستئناس بها لاستنطاق النصوص النقدية، ومع ذلك فإن القارئ يجد مفهومات كثيرة مثل «مفهوم التلقي الضمني» و«أفق التوقعات» والعدول عن النص و«سنن القراءة»... قد أخذت حرفياً من أصحاب نظرية التلقي. وفي بحثنا لا نرى ضرراً من الاعتماد على هذه المصطلحات والإشارة إلى أصحابها، إذ «لا مشاحة في الاصطلاح»؛ لأنه يفتح مجالاً واسعاً للبحث في هذا المضمار.

ج - انحازت الدراسة في استقصاء ظواهر التلقي في تراث النقاد إلى الشعر دون النثر، فطبقت مصطلح أفق التوقع، الذي سمَّته «أفق الانتظار» على الشعر، ممثلاً بعموده[8]، وهنا نريد دراسة التلقي في الشعر والنثر على حد سواء، ومن هنا آثرنا بناء هذا البحث على ركنين: أن يتصل بتلقي النص الشعري، وركن يخص تلقي النص النثري، ومع أن هذا التقسيم قائم على المقاربة لا القطع، إذ لا تختلف طرائق تلقي النص الشعري عن النص النثري، وكذلك لا يوجد اختلاف يُذكر في مستويات تلقيها لدي القراء، إلا أن معظم الدارسين الذين سبقونا إلى هذا الموضوع، وضعوا تصوراً محدداً لتلقي النص الشعري دون النثري، وبنوا دراساتهم على أساس تلقي الشعر خاصة، فكأنهم فصلوا بحسب هذا التصور بين تلقي الشعر والنثر، وهذا التصور إنما حملنا على النظر إلى مستويات تلقي الشعر بصورة تستقل جزئياً ولغرض دراسي ليس إلا عن تلقي النثر.

(2)

2-1: للشعر كما يشير غير نفر من الدارسين جمالية ينطوي عليها جنسه الأدبي، فكلما انغرس في جنسه تمكنت فيه أسباب الجمال والتأثير، وتأكدت صلته بالمتلقي[9]، وعلى هذا النحو يغدو الشعر إبداعاً من جهة المنشئ، وتذوقاً من قبل المتلقي[10]، ولهذا لا نستطيع أن نتصور شعراً بدون مستقبل، لأن الشعر إنما يكتب من أجل سامع أو قارئ[11]. وأما طرائق استقباله فليست هناك طريقة حرفية وثابتة في تلقي الشعر، إذ الشعر نفسه «وبحسب تاريخه متغير تتلون طرائق إبداعه وفق الزمان والمكان والثقافة والحضارة»[12]، وعليه تتعدد طرائق استقباله مثل أن يستقبل بالسماع وهي طريقة تتصل بالإنشاد، وبالقراءة وهي تتصل بالكتابة، وليست الطريقتان متعاقبتين كما صور نفرٌ من الباحثين، كأن ترتبط طريقة السماع بالطور الشفاهي الذي مر به الشعر العربي قبل

التدوين، ثم ارتبطت القراءة بالطور الكتابي أي ما بعد مرحلة تدوين الشعر العربي القديم[13]؛ لأن طرائق التلقي وإن اتصلت بظروف الإبداع، إلا أنها لا تخضع لمثل هذا التصنيف، ونحن عادة نتلقى أشعار معاصرينا بالسماع تارةً، وبالقراءة تارةً أخرى، في حين نتلقى النصوص القديمة بالقراءة دائماً، وهذه الحال تصدق على المرحلة المتقدمة في تاريخ أدبنا، إذ النقاد استقبلوا أشعار معاصريهم بالقراءة والسماع، واستقبلوا شعر متقدميهم بالقراءة، وكان ذلك بعد أن دوّن شعر العرب بالطبع، أما المرحلة السابقة للتدوين؛ أي عندما كان الشعر ينقل مشافهة، فإنها خارجة عن إطار دراستنا لصعوبة استظهار الأمثلة المتصلة بالتلقي فيها.

وعلى هذا النحو بوسعنا أن نضع تصوراً مبدئياً لفكرة هذا البحث، يتحدد برصد الملاحظات النقدية التي دونها القراء النقاد أو ردود الأفعال التي صدرت عن الممدوحين أو غيرهم وقد انتبه الأدباء إلى أهميتها فسجلوها في مصنفاتهم فهذه جميعاً تمثل من وجهة نظرنا ظواهر مهمة تتصل بالتلقي الأدبي وعليها يدور البحث.

2-2: انتبه النقاد المتقدمون إلى أن النص الشعري حمال أوجه، أو أنه يحتمل قراءات متعددة ومن ثم تقوم عليه تأويلات كثيرة تبعاً لتعدد القراء واختلافهم وتعاقبهم الزمني. وما تركوه من تصورات في مؤلفاتهم إزاء النصوص التي كانوا يتأولونها يجعل محاولاتهم في هذا الباب قريبة من مفهومات المحدثين إزاء انفتاح النص. ويجد الباحث أمثلة كثيرة في التراث تقوم على تلقي النصوص وفق قاعدة من التفسير تمثل في الحقيقة نشاطاً فعالاً يقوم به القارئ لفهم النص، ومن ثم تأويله بحسب وعيه وثقافته، وبهذا الفهم يقترب الأقدمون مرة ثانية من الإطار الذي حدده منظرو التلقي اليوم لنظريتهم، إذ معنى النص عندهم ليس ثابتاً، فلا يُستخرج من النص، أو تشكله المفاتيح النصية، وإنما يتحقق من خلال

التفاعل بين النص والقارئ[14]. ولعل في النص الشعري الآتي، الذي تناوله ثلاثة نقاد، في أزمنة متعاقدة، ما يوضح تصور القدامى لانفتاح النص.

قال الشاعر[15]:

ولمّا قَضَيْنا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجَةٍ	ومسَّحَ بالأركانِ مَنْ هوَ ماسحُ
وشُدَّتْ على حُدْبِ المَهارِي رِحالُنَا	ولا يَنظُرُ الغادي الذي هو رائحُ[16]
أخَذْنَا بِأطرافِ الأحاديثِ بيننا	وسالتْ بأعناقِ المطِيِّ الأباطحُ

وقد يكون ابن قتيبة (ت 276هـ) من أوائل النقاد الذين وجهوا الأنظار إلى هذا النص، وبحسب قراءته، ضربه مثلاً للشعر الذي حسُن لفظه وتأخر معناه، ذلك أنه لم يجد في معانيه لمّا تأوّلها كبير فائدة، وأما ألفاظه فكانت «أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع»[17]، غير أنها لم تختزن من المعاني ما يوجب الاستحسان ولهذا قال: «إن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قضينا أيام منى، واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح، ابتدأنا في الحديث، وسارت المطي في الأبطُحِ»[18].

إن هذا النص بحسب قراءة ابن قتيبة هو دون الجيد وفوق الرديء؛ لتأخر معناه عن لفظه، أو لأنه حقق غرضاً في الإمتاع، على اعتبار أن ألفاظه «أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع» ولكنه قصّر عن أداء وظيفة إبلاغية إذ لا يجد القارئ في معانيه كبير فائدة، فلهذا عدَّه وسطاً بين طرفين متضادين: الأول في غاية الجودة، والآخر في نهاية الرداءة، والتوسط هنا متصل بمفهوم الاعتدال الذي عبَّر به عن تصوره لقيم الفن الشعري، وهو تصوُّر رحب لا يحصر الحكم النقدي في مستويين، كأن

يكون الشعر جيداً، أو رديئاً فحسب، وإنما أوجد مساحة متسعة بين الجودة والرداءة تستوعب ضربين آخرين من الشعر وهما: ما حسُن لفظه وتأخَّر معناه كالنص الآنف، وما جاد معناه وقصَّر لفظه، وعلى هذا النحو صار الشعر عنده أربعة أضرب: الأول يمثل غاية الجودة وهو ما حسُن لفظه وجاد معناه. والثاني يمثل نهاية الرداءة وهو الذي قصرت ألفاظه وتأخرت معانيه عن الوفاء بالغرض، وأما الثالث والرابع فهما حدَّان متوسطان بين الجودة والرداءة، أي أنهما معتدلان فحقق كل منهما وظيفة واحدة من وظائف الكلام، مثل أن يكون الشعر ممتعاً غير نافع، أو نافعاً غير ممتع، والأصل في الشعر الجيد أن تتحقق الوظيفتان معاً، وإن عجز عن أداء هاتين الوظيفتين فهو رديء.

ومبدأ الاعتدال كما هو واضح قائم على الوظيفة التي يؤديها كل عنصر من عناصر الشعر، منفرداً أو مجتمعاً، والجودة المطلقة عنده تتحقق بالاجتماع لا التفرق، غير أن اقتصار الشعر على وظيفة واحدة من وظائف الكلام لا يطرحه بعيداً عن حد الاستحسان، وإنما يجعله وسطاً بين الجيد والرديء. ومعلوم أن هذه النظرة لا تأخذ بالقطع، وإنما تأخذ بالمقاربة، ومن فضائلها أن ابن قتيبة لم يجر على سنن معاصريه في الحكم على نماذج الشعر القديم والمحدث في عصره، كأن يتعصب للقديم لتقدمه، أو ينتصر للمحدث لأنه محدث، وإنما نظر إليهما باعتدال فذكر في مقدمة كتابه (الشعر والشعراء): «فكل من أتى بحسنٍ من قولٍ أو فعل ذكرناه له، وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة سنه كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه»[19].

أما ابن جني (ت 393هـ) فقد وقف عند بيتين من النص الآنف وهما[20]:

ولمّا قَضَيْنا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجَةٍ ومسَّحَ بالأركانِ مَنْ هوَ ماسحُ
أخَذْنَا بِأطرافِ الأحاديثِ بيننا وسالتْ بأعناقِ المطِيِّ الأباطحُ

وقد ظنَّ نفر من الدارسين أن ابن جني لم يرَ في هذا النص أكثر مما رآه ابن قتيبة، إذ عدَّ «ألفاظه شريفة رفيعة، ومعانيه مشروفة خفيضة»، وهذه عبارة ابن جني نفسه وقد فُهم منها أن ابن جني إنما أورد البيتين «مثالاً للشعر الرائق لفظه البسيط معناه»[21]. والحق أن ابن جني في عبارته الآنفة يصور آراء مَنْ سبقه ومنهم ابن قتيبة الذي رفع من شأن لفظه ووضع من معناه، ولو تابعنا بقية كلام ابن جني في «الخصائص» نراه يقول: «فإنا نجد من ألفاظهم ما قد نمقوه وزخرفوه ووشوه ودبجوه ولسنا نجد مع ذلك تحته معنى شريفاً...»[22] ثم يأتي ابن جني بالبيتين اللذين أثبتناهما آنفاً، ويعقّب عليهما بقوله: «قيل هذا الموضع قد سبق إلى التعلق به مَنْ لم ينعمْ النظر فيه، ولا أرى ما رآه القوم منه، وإنما ذلك لجفاء طبع الناظر، وخفاء غرض الناطق...»[23]، وهذا دل على أن ابن جني يريد مخالفة من سبقه فقال: «ولا أرى ما رآه القوم منه» أي النص، ثم يعرض بمن قصّر فهمه عن الإحاطة بمراميه «وخفاء غرض الناطق»، إذ للنص من وجهة نظره معانٍ خفية لم يدركها سابقوه «لجفاء طبع الناظر». وعلى ذلك يكشف ابن جني من خلال قراءته أبعاد المعاني فيجد في قوله: «كل حاجة»، ما يفيد منه أهل النسيب والرقّة وذوو الأهواء والمقة، ويرى في حوائج «منى» أشياء كثيرة غير ما يظهر عليه لفظها، فمنها التلاقي والتشاكي والتخلي... وبعد ذلك يعقد غرض النص على قوله: «ومسّح بالأركان من هو ماسح» إذ الحوائج التي قضيت، والآراب التي أنضيت من النحو الذي هو مسح الأركان، وما يلحق به جارٍ في التقرب من الله، والبيت الثاني لا يبعد عن النسيج الآنف الذي استقام عليه البيت الأول،

وهنا يُعْمل ذائقته النقدية ليرد أقوال السابقين الذين زعموا أن قوله: «أخذنا بأَطراف الأحاديث» قاصر عن الإحاطة بالغرض، فلو قال: «أخذنا في أحاديثنا» لكان أوفى بالمقصود؛ ولكان فيه معنى يكبره أهل النسيب. وابن جني ينتصر لما أثبته النص، إذ وجد فيه وفاء للمعنى، ولهذا قال: «وفي هذا ما أذكره لتراه فتعجب ممن عَجِبَ منه ووضع من معناه»[24] ثم يعرض ثلاثة شواهد تدعم ما ذهب إليه النص ليقول في النهاية: «إن في قوله أطراف الأحاديث وحياً خفياً ورمزاً حلواً؛ ألا ترى أنه يريد بأطرافها ما يتعاطاه المحبون، ويتفاوضه ذوو الصبابة المتيمون من التعريض والتلويح والإيماء دون التصريح، وذلك أحلى وأدمث وأغزل وأنسب»[25]. وفي ذلك كله دلالة وافية على أن قراءة ابن جني النص الآنف تختلف عن قراءة ابن قتيبة، إذ انتبه ابن قتيبة إلى ما أدته الألفاظ من وظائف تتصل بالإمتاع، وأما المعاني فكانت عنده قليلة الفائدة، في حين حاول ابن جني إيجاد نوعٍ من التكامل بين ما تؤديه الألفاظ وما تؤديه المعاني من أغراض لدى المتلقي، ذلك أن تصوره للعلاقة بين اللفظ والمعنى شبيهة بعلاقة الخادم بالمخدوم، والمخدوم عنده أشرف من الخادم، وقد لاحظ أن العرب «تحلى ألفاظها وتدبجها وتشيها وتزخرفها عناية بالمعاني التي وراءها»[26]. ولهذا فَهِمَ النص ببعديه الوظيفي أي الحاجة إلى الإفهام، والشكلي أي الحاجة إلى الإمتاع والإطراب، مرجحاً البعد الأول على اعتبار أن الألفاظ خادمة المعاني.

وبعد ذلك وقف عبدالقاهر الجرجاني «ت 471هـ» على النص بأبياته الثلاثة، وخلافاً لكل من سبقه فإنه لم يجد فضيلته كامنة في لفظه كما هو الشأن عند ابن قتيبة، ولا في لفظه ومعناه كما هو الحال عند ابن جني، وإنما وجدها في نظمه، وبذلك أصّل علاقة جديدة بينه وبين النص قائمة على محاورة قراءات سابقة فذكر أن «الأشعار التي أثنوا عليها من جهة

الألفاظ ووصفوها بالسلاسة، ونسبوها إلى الدماثة، وقالوا كأنها الماء جرياناً، والهواء لطفاً والرياض حسناً... كقوله:

وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجَةٍ ومَسَّحَ بالأركانِ مَنْ هوَ ماسحُ
وشُدَّتْ على حُدْبِ المَهارِي رِحالُنَا ولا يَنظُرُ الغادي الذي هو رائحُ
أَخَذْنَا بِأطرافِ الأحاديثِ بيننا وسالتْ بأعناقِ المطِيِّ الأباطحُ

فقال: هل تجد لاستحسانهم وحمدهم وثنائهم ومدحهم منصرفاً إلا إلى استعارة وقعت موقعها وأصابت غرضها، أو حُسْن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع...»(27).

والجرجاني بدوره يعيد تشكيل النص وفق قراءة جديدة فيجد في قول النص: «ولما قضينا من منى كل حاجة تعبيراً عن قضاء المناسك والخروج من فروضها وسننها، وفي قوله «ومسّح بالأركان من هو ماسح» دلالة على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر، وفي قوله: «أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا» وصلا بين ذكر مسْح الأركان وما يليه من زم الركاب وركوب الركبان. وفي قوله: «الأطراف» وما يدل على صفة تخص الرفاق في السفر، لكثرة تصرفهم في فنون القول وشجون الأحاديث، وما هو عادة عند المتطوفين من الإشارة والتلويح»(28). ويضاف إلى ذلك ما ينطوي عليه النص من استعارة لطيفة طبّق فيها مفصل التشبيه، فصرّح أولاً بما أومأ إليه في الأخذ بأطراف الأحاديث من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل التي جعل سلاسة سيرها بهم كالماء يسيل به الأبطح»(29). وما يرمي إليه عبدالقاهر هنا هو أن ترتيب الألفاظ في النص، وافق ترتيب المعاني في نفس قائله، فصارت قيمة النص في ترتيبه وحسن تأليفه ونظمه.

ومن الواضح أن في قراءة عبدالقاهر دلالة إضافية ربحها النص، تختلف في قليل أو كثير عن الدلالات السابقة، ومن خلال القراءات الثلاث التي قدمناها بدا فعل القراءة المتكرر للنص الواحد أشبه بعملية إنتاج لدلالات جديدة، وهذا إنما يدل على انفتاح النص أمام قرائه قبل كل شيء.

2-3: وثمة مستوى آخر في تلقي النص الشعري في التراث يقرب من اصطلاح المحدثين المعروف «بإكراهات المعنى» وهذا المستوى يتصل بتلقي الشعر سماعاً في حالة الإنشاد. ونرى فيما رواه الصولي عن أبي تمام لمّا أنشد قصيدته بين يدي أحمد بن المعتصم، وكان الكندي موجوداً في مجلس الأمير، تمثيلا لهذا المستوى.

قال أبو تمام[31]:

ما في وُقُوفِكَ سَاعةً من باسِ تقضي ذِمامَ الأرْبُعِ الأدْرَاسِ

فلعلَّ عَيْنَك أنْ تُعينَ بمائِها والدَّمْعُ مِنهُ خاذِلٌ ومُواسي

أبليتَ هذا المَجْدَ أبْعَدَ غايةٍ فيهِ وأكرَمَ شيمةٍ ونِحَاسِ

إقدامَ عَمْروٍ في سماحَةِ حَاتِمٍ في حِلمِ أحْنَفَ في ذكاءِ إياسِ

فقال له الكندي وأراد الطعن عليه: الأمير فوق مَنْ من وصفت، فأطرق قليلاً، ثم زاد في القصيدة بيتين لم يكونا فيها:

لا تنكروا ضربي له مَنْ دونَهُ مثلاً شروداً في الندى والباس

فاللّه قد ضربَ الأقلَّ لنورِهِ مثلاً من المشكاة والنِّبراسِ

ومن الواضح أن المتلقي في هذا الشاهد صريحٌ غير ضمني، وطريقة التلقي جاءت بالسماع لا القراءة، وقد عمد المتلقي إلى إكراه المنشئ إلى

معانٍ لم تكن في وهمه ساعةَ إنشاء النص، ذلك أن المعنى المعروض على السامع لا يفي بالغرض ولا يرعى حقَّ المخاطب بالقول، فلهذا اضطره إلى عطف معانيه عن مسارها المثبت في النص، والعدول بها إلى ناحية يحسبُها المتلقي صواباً، إذ المنشئ خلط بين المعاني فوصف الخاصة بوصف العامة، ولم يُراع طرائق العرب في مخاطباتها، ولم يجر على السُّنن المألوفة في تقسيم الكلام بحسب أقدار المخاطبين، ولهذا تدخّل المتلقي في حيثيات القول ليكون واسطة بين المنشئ والمخصوص بالخطاب، ليبلغ الكلام غايته، ويتوخى المنشئ فيه الإحسان، وبهذا غدا المتلقي معياراً، أو نظاماً من السنن تتعدى النص المثبت، ليؤسس بطريق محاورة المنشئ نصاً جامعاً لما أنجِز وما سينجز بعدئذ، والطريف هنا أن أبا تمام، بحسب رواية الصولي، قد استدرك على النص المثبت فأضاف معاني جديدة بناء على ملاحظات السامع، إنه بمعنى آخر استجاب له، وبهذا نجح المتلقي في مشاركة المنشئ في كيفية إنتاج النص، بطريق صرفِه عن ارتياد المجهول وحمله على احترام النهج المألوف في صياغة المعنى ليفي بحق المخاطب(32).

وهذا النهج في تلقي الشعر يدل على أن النص عند السلف لم يكن معيناً بصورة نهائية، ولا هو مستقل بذاته أيضاً، وإنما هو نتاج تفاعل بين المنشئ والمتلقي قائم على الوعي بالبنى النصية المتشكلة في البدء على أساس من الإبهام، ومن هنا تنشأ عن النصوص، كما يقول أصحاب نظرية التلقي، فجواتٌ يتعين على المتلقي ملؤها(33). إذ النص بحاجة إلى نشاط المتلقي، وهذا النشاط أحياناً يوجب إكراه المنشئ ليستوفي القول، وأحياناً أخر يعين قيمة النص، ويبين مدى تجاوزه في أداء المعاني، ليغدو المتلقي معياراً فاصلاً بين ما هو جيد وما هو رديء، أو ضابطاً مجال القول على أساس أن ملكية المعاني مشتركة بين المخاطِب والمخاطَب(34). وعلى ذلك

يكون الشعر الجيد ما حاز على قبول السامع والرديء ما حمله على النفور منه لمخالفته العُرْف وعدم جريانه على المعهود، وهذا الأمر لا شيء يضبطه سوى ما يسميه الباحثون اليوم «بأفق التوقعات» ومعناه «نظام من العلاقات، أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص»[35] وينجم عن هذا النظام عادة مفهومان: تغير الأفق» و«اندماج الأفق» فتغير الأفق يقوم على الفارق الحاصل بين ردود فعل الجمهور وأحكام النقد، أو بين تعارض القارئ مع مكتسباته في الوعي النصي. ومفهوم اندماج الأفق يعني علاقة التجاوب القائمة بين التاريخية للأعمال الأدبية والتوقعات المعاصرة[36]. ونستطيع تمثُّل هذين المفهومين في تراث السلف في التلقي على أن اندماج الأفق يناسب ما استأثر من النصوص بقبول السامع وشواهده كثيرة جداً لا تكاد تحصى، واختلاف الأفق يناسب ما من شأنه أن ينفر السامع إزاء النصوص التي تُلقى عليه ومن أمثلة ذلك ما عرضه ابن رشيق في «العمدة» لما أنشد ديك الجن قوله:

كأنّها ما كأنّهُ خُلَلَ الخُـ ـلّةِ وَقْفُ الهَلُوكِ إذْ بَغَما

فقال له دعبل: «أمسك عليك، فوالله، ما ظننتك تتمَّ البيت إلا وقد غُشِي عليك، أو تشكَّيْتَ فكَّيْك، ولكأنَّك في جهنم تخاطب الزبانية، أو تخبَّطك الشيطان من المس»[37] وأراد أن يردعه ويصرفه عن قوله الذي خالف به العادة، وأبعد مسافة الكلام، وهذا كله إنما يخالف توقع المستمع فكان سبباً في الإعراض عنه. ومن ذلك أن أبا تمام لما أنشد قوله في مدح أبي دُلف بحضرة أناس[38]:

على مثلها من أربُعٍ وملاعبِ أذيلتْ مَصُونَاتُ الدّموع السواكبِ

فقال له رجل: «لعنة الله والملائكة والناس أجمعين، فدهش أبو تمام

حتى تبين ذلك عليه»[39] ذلك أن الرجل لم يستسغ ما سمعه، فأدخل عليه عيباً.

ومنه أيضاً أن جريراً لما دخل على عبدالملك فأنشده:

أتصحُو أم فؤادك غير صاحٍ		عشيّة هم صَحْبُك بالرّواحِ

فقال له عبدالملك: بل فؤادك... فاستثقل هذه المواجهة، صارفاً النظر عما إذا كان الشاعر قد خاطب نفسه كما يقول ابن رشيق[40].

ومن ذلك أيضاً قول ذي الرُّمَّة لعبدالملك[41]:

ما بالُ عَيْنِكَ منها الماءُ ينسكب		كأنّهُ من كُلى مفريّةٍ سَرِبُ

وقيل إنه «كان بعين عبدالملك بن مروان ريشة، فهي تدمع أبداً فتوهم أنه خاطبه أو عرّض به، فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل ومقته وأمر بإخراجه»[42].

ويعلق ابن رشيق على هذه الشواهد وغيرها التي لم تظفر بقبول المستمعين بقوله: «وإنما يؤتى الشاعر في هذه الأشياء إما عن غفلة في الطبع وغلط، أو من استغراق في الصنعة وشُغْلٍ هاجس بالعمل يذهب مع حُسْن القول حيث ذهب، والفَطِن الحاذق يختار للأوقات ما شاكلها، وينظر في أحوال المخاطبين فيقصدَ محابَّهُم ويميل إلى شهواتهم وإن خالف شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه فيتجنب ذكره»[43].

ومن الواضح أن هذه الأمثلة تندرج تحت إطار العدول عن النص إذ المتلقي باستماعه أو قراءته يكشف عن ظواهر الزيغ والعسف في النص، فيردَه لمخالفته السنن أو مجانبته المألوف، أو أنه يتخطى ما ينتظره المتلقي منه، ذلك أن النص لم ينظر في «أحوال المخالطين فيقصد محابهم» على حد تعبير ابن رشيق الآنف.

ويمكن أن تندرج تحت هذا الباب أيضاً مآخذ النقاد على الشعراء في اللغة والأسلوب والبناء الشعري عامة، وهي أمثلة لا مجال لاستقصائها هنا لغزارتها. ونكتفي بالإشارة إلى بعض الملاحظات النقدية إزاء بنية الشعر.

2-4: لقد أسهمت ملاحظات المتلقي الصريح في التراث النقدي بتحديد مفاصل النص، سواء أكان ذلك في ترتيب أجزاء القول من جهة تدرجها وتسلسلها وتناسبها، أم في ترتيب معانيه ضمن الجزء الواحد، ليدل على وعيه بأهمية البناء الشعري وترتيبه على نحو مخصوص يرعى الحالات التي يكون عليها السامع، فمن هذه الجهة تدخل المتلقي في ترتيب معاني النص كالذي يصوره الشاهد الآتي من شعر أبي الطيب في مديح سيف الدولة حيث يقول:

وقفتَ وما في الموت شكٌّ لواقفٍ　　　كأنك في جفن الردى وهو نائم

تمر بك الأبطال كلمى هزيمةً　　　ووجهك وضاحٌ وثغرك باسم

وذكر الواحدي أنه لما أنشد المتنبي البيتين أنكر عليه سيف الدولة عجزي البيتين في صدريهما، وقال له: ينبغي أن تطبِّق عجز الأول على الثاني، وعجز الثاني على الأول. ثم قال: وأنت في هذا مثل امرئ القيس في قوله:

كأنيَ لمْ أركبْ جواداً للذةٍ　　　ولم أتبطنْ كاعِباً ذاتَ خَلْخَالِ

ولم أسبأِ الزِّقَّ الرويَّ ولم أقلْ　　　لخيليَ كُرِّي كرةً بعد إجفالِ

قال: ووجه الكلام في البيتين على ما قاله أهل العلم بالشعر أن يكون عجز الأول على الثاني، والثاني على الأول ليستقيم المعنى، فيكون ركوب الخيل مع الأمر للخيل بالكر، وسبء الخمر مع تبطن الكاعب[44].

وفي ذلك دلالة على تدخل المتلقي في ترتيب المعاني، وأما تدخله في بناء النص فيدل عليه ما يحكى عن شاعر «أتى نصر بن سيار بأرجوزة فيها مائة بيت نسيباً وعشرة أبيات مديحاً، فقال له نصر: والله ما بقيت كلمة عذبة ولا معنى لطيفاً إلا وقد شغلته عن مديحي بنسيبك، فإن أردت مديحي فاقتصد في النسيب»[45]. وهذا يعني أن الأصل في البناء أن يقصر النسيب ويطول المدح، وعدول النص عن هذه الناحية التي هي سنة في بناء الشعر سبب في انصراف المستمع عنه، أو أنه يضطر إلى إكراه المنشئ إلى السنن المتبعة في البناء، ومن هنا حدد الذوق النقدي الذي يمثل من وجهة نظرنا جانباً مهماً من جوانب تلقي الشعر، أسلوباً في بناء الشعر وترتيب أجزائه ومعانيه في المدح والرثاء والهجاء يناسب الحالات التي يكون عليها السامع. وإذا ما خرج الشاعر عن هذه الرسوم حدث كما يقول الأستاذ المبخوت خللٌ ظاهر في بنود المعاهدة الأدبية[46] التي تنعقد بين النص والمتلقي.

(3)

3-1: لم ينتبه أغلب من انصرف إلى استقصاء ظواهر التلقي في تراثنا النقدي إلى النص النثري، إذ استأثر الشعر باهتمامهم، وقد يكون السبب في ذلك أن النقد القديم كان مؤسساً على الشعر مادة للتطبيق، فعلى كثرة المؤلفات القديمة التي تناولت نقد الشعر لا نجد مؤلفاً شهيراً يخص النثر قبل كتاب «نقد النثر» المنسوب لقدامة بن جعفر، وأما ما جرى في أقوال السابقين من مفاضلة بين الشعر والنثر، كالذي تعرّض له الصابي في بعض رسائله[47]، والاستهلال الذي بدأ به المرزوقي شرح حماسة أبي تمام، فذلك إنما هو موصول بقضايا النقد الشعري، وأما كتاب «الصناعتين» للعسكري و«المثل السائر» لابن الأثير فهما من أهم

المحاولات التي رمت إلى رفع النثر وأساليب صناعته إلى الحد الذي بلغه نقد الشعر.

ومن هنا وجدنا من المناسب أن نفرد حديثاً، وإن كان مختصراً، عن تلقي النثر وفاءً بمفهوم النص الأدبي الذي يدل على فكرة كامنة لا تستنفد، إذ يبنى بإسهامات القارئ، ومن خلال فعل القراءة، لكونها عملية تفاعل وتواصل[48]، لا تفصل بين ما هو شعري، وما هو نثري.

ولعل أول محاولة مدونة في استقبال النص النثري في تراثنا الأدبي، هي تلك الملاحظات التي دونها عبدالله بن المقفع في مقدمته[49] التي وضعها بين يدي كتاب «كليلة ودمنة» لما نقله من اللسان الفهلوي إلى اللسان العربي نحو سنة 130هـ، على اعتباره أول من تلقى الكتاب، وقد عبر عن فهمه لمراميه بقوله: «وينبغي للناظر في هذا الكتاب ومقتنيه أن يعلم أنه ينقسم إلى أربعة أقسام وأغراض أحدها ما قُصد من وضعه على ألسن البهائم غير الناطقة ليتسارع إلى قراءته واقتنائه أهل الهزل من الشباب فيستميل به قلوبهم؛ لأن هذا هو الغرض بالنوادر من الحيوانات. والثاني إظهار خيالات الحيوانات بصنوف الألوان والأصباغ ليكون أنساً لقلوب الملوك، ويكون حرصهم أشد للنزهة في تلك الصور. والثالث أن يكون على هذه الصفة فيتخذه الملوك والسوقة فيكثر بذلك انتساخه، ولا يبطل فيخلق على مرور الأيام بل ينتفع بذلك المصور والناسخ أبداً.

والغرض الرابع وهو الأقصى، وذلك يخص الفيلسوف خاصة أعني الوقوف على أسرار معاني الكتاب الباطنة[50].

ومن الواضح أن ابن المقفع هنا يحاول تحديد العوامل الاجتماعية المؤثرة في تلقي الكتاب، ولهذا صنف أربعة مستويات في تلقيه، وهذه

المستويات إنما تبين سر ذيوعه وانتشاره بين الناس، فكانت كل طبقة من طبقات المتلقين تأخذ منه ما يناسب طبعها وتكوينها وثقافتها إذ الكتاب ينطوي على أساليب كثيرة وفوائد جمّة يدركها الناس على اختلاف طبقاتهم.

فمن ذلك أنه مبني على أسلوب ممتع، نسجت فيه الحكايات على ألسنة البهائم، وفيه ما يدفع صغار السن إلى الإقبال عليه ومطالعته، إذ الصغار عادة لا ينتبهون إلى المفيد ما لم يقدم بطريق الإمتاع، وآية ذلك ما نجده في وقتنا الحاضر من اهتمام الصبية ببرامج الصور المتحركة التي تعرضها التلفزة، فهذه البرامج تنقل إليهم اللغة والأفكار بطريق المحاورة على ألسنة البهائم والطير، وهذا أسلوب مبهج يؤثر في صغار السن، وينطوي على معرفة وخبرة وموعظة لا يلتفت إليها الأطفال ما لم تقدم بهذا الأسلوب.

ومن ذلك أنّ الكاتب يظهر «خيالات الحيوانات بصنوف الألوان والأصباغ» ليجد فيه الملوك أنساً لقلوبهم أي لذة تصدر عادة عن التطابق بين معرفة سابقة بالشيء وأخرى جديدة، وقد توسطت بينهما محاكاة أو قدرة على التخييل ضاعفت الإحساس بالإمتاع[51]. وثمة جانب ثالث حدده ابن المقفع لتلقي الكتاب يخص الناس بمختلف طبقاتهم بمن فيهم الملوك، وهو جانب يتصل بفعل التطهير الذي يرمي إلى انتزاع الرذيلة من نفس المتلقي، مثلما يتصل بالبهجة وتحريك النفوس.

وهناك مستوى أخير في تلقي الكتاب يخص الفيلسوف الذي من شأنه أن يتدبّر معانيه ويدرك حالاته الباطنية. وهذا كله يبين أن تقسيم مستويات تلقي الكتاب عند ابن المقفع داخل فيما يسمى علاقة التلقي بالسياق الاجتماعي، وخلافاً للرأي المبخوت في حديثه عن شروط التلقي،

بأن النقاد القدامى لم يلتفتوا إلى العوامل الاجتماعية المؤثرة في التلقي؛ لأنهم لم يفهموا - بحسب تعبيره - «ما تنهض عليه القراءة من أسس اجتماعية، وما لها من أبعاد في صياغة موقف القارئ من النصوص»[52].

ونرى أن العامل الاجتماعي كان ذا أثر في تقبل النصوص، وإلاّ كيف يمكن أن نفسر إعراض الوزير الفارسي الحسن بن سهل وزير المأمون عن رسالة دبجها سهل بن هارون في مدح البخل لما قدمها إليه على عادة أدباء عصره لينال معروفاً عليها فردها الوزير إليه وقال: «قد مدحت ما ذمه الله، وحسنت ما قبحه الله، وما يقوم صلاح لفظك بفساد معناك، وقد جعلنا ثواب عملك سماع قولك فما نعطيك شيئاً»[53].

وقد ذهب الباحثون مذاهب شتى في تأويل سبب انصراف الوزير عن قبول الرسالة ومن ثمّ إمساكه عن مكافأة كاتبها، إذ نجد من بين الدوافع التي تكلم عليها النقاد أن سهلاً ألف رسالة في البخل معرِّضاً بالعرب الذين اعتزوا بالكرم، ولهذا أمسك الوزير عن مكافأته؛ لأنه خاف من ردة فعل العرب التي ستثأر لهذه الطعنة، أو أنه خاف من بطش المأمون، إن هو قبلها[54]. وفي تقديري أن هذا السبب لا ينهض حجة على انصراف الوزير عن الرسالة. إن السبب الحقيقي في مثل هذه المسألة مرتبط بشروط اجتماعية من شأنها أن تدعوه إلى قبولها أو رفضها، وهذه الشروط ترتكز على مخزون أخلاقي أو عقائدي في الأصل، وهذا ما عبر عنه الوزير بقوله (حسنت ما قبحه الله)، أي أن تصوره الاجتماعي للتقبل متصل بما حسنه الله، وليس في أسلوب الرسالة المتع (صلاح لفظك) ما يرفع العيب عنها لأنها في النهاية فاسدة المعنى.

إنّ صنيع ابن المقفع الآنف يدخل في الشروط الاجتماعية للتلقي،

ذلك أن الأسباب التي تدفع القراء إلى قراءة الكتاب، لا تخرج عن تلك التي حددها، لا بل إنها أضحت عبر التاريخ الطويل الذي مر به الكتاب، إذ تلقفه كل جيل عن سابقه، عاملاً أساسياً في فاعلية تلقيه، أو قل إن شئت إن تلك الشروط التي حددها ابن المقفع أضحت عبر العصور تمثل أفقاً للتوقع عند قرائه اليوم. ذلك أن ابن المقفع يضع يده هنا على ما يسميه منظرو التلقي بمنبهات اللاوعي في المثلث الاجتماعي القائم على مؤلف ونص ومتلق، وبدون هذا المثلث لا تكون هناك جمالية في الأدب.

إنّه بمعنى آخر يحدد ما يعرف بسوسيولوجيا الذائقة، فيفترض أن فهم التاريخ الأدبي لكتاب (كليلة ودمنة) لا يتم إلا بطريق تحديد شروط تلقيه. فكأنه أراد أن يجيب عن السؤال المهم في هذه القضية، وهو لماذا يُقرأ الكتاب من قبل مختلف الطبقات الاجتماعية؟ ولا شك أنه يمثل هنا دور المؤسسة التي تسهم في تكوين الذائقة لدى المتلقي، على اعتبار أن تلقي الكتاب ما هو إلا عملية اتصال فنية اجتماعية في آن. وهو الأمر الذي يريد تأكيده المهتمون بالتلقي اليوم، حين زعموا أن «التواصل الفني لا يقوم إلا على أربعة عناصر: المؤلف، النص، القارئ، المجتمع، وأن التلقي ما هو إلاّ عملية فنية اجتماعية وأن البحث عن العلاقة بين النص والقارئ لا يكفي لإبراز عملية التواصل التي تلعب فيها عناصر اجتماعية من خارج النص دوراً كبيراً، ذلك أن النص المجسد في كتاب ما إنما هو مادة استهلاكية تخضع لعوامل عديدة خارجة عنه»[55].

2-3: وثمة ظاهرة أخيرة نود الوقوف عندها في مسألة التلقي في التراث وهي تلقي المؤلف نفسه للنص الذي ينتجه، إذْ الجاحظ (ت 255هـ) يقدم لنا مثالاً مهماً لهذه المسألة في مقدمة كتابه الحيوان إذ يقول: «هذا كتاب تستوي فيه رغبة الأمم، وتتشابه فيه العرب والعجم لأنه وإن كان عربياً أعرابياً وإسلامياً جماعياً فقد أخذ من طرف الفلسفة وجمع معرفة السماع

وعلم التجربة، وأشرك بين علم الكتاب والسنة، ووجدان الحاسة وإحساس الغريزة، ويشتهيه الفتيان كما يشتهيه الشيوخ، ويشتهيه الفاتك كما يشتهيه الناسك، ويشتهيه اللاعب ذو اللهو كما يشتهيه المجد ذو العزم... »(56).

إنّ هذا النص الذي قدمه الجاحظ بين يدي مؤلفه يمثل مستويين لتلقي الكتاب: يتصل الأول بلحظة اللقاء بين النص ومؤلفه، على اعتبار أن المؤلف هو أول متلق للنص بحسب الترتيب التعاقبي للقراء. فالقارئ هنا يجمع بين وظيفتين: الإبداع والتذوق معاً. ويتصل الثاني بتصوره المسبق لاستقبال القراء الآخرين للنص، لهذا وجدناه يضع في حسبانه حين أبدع النص أولاً، وحين قرأه ثانياً، الوظيفة الإفهامية للكلام، التي لا تتحقق من وجهة نظره إلا بمخاطبة القارئ بما هو صحيح ليقع في نفسه موقع التصديق والتسليم، ومن أجل ذلك أشار إلى أن كتابه مبني على مادة علمية (تستوي فيه رغبة الأمم وتتشابه فيه العرب والعجم)، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الإفهام لا يتمكن من نفس المتلقي ما لم ينطوِ على شيء من الإمتاع، فلهذا عمد إلى الاستطراد، ليخرج بالسامع من باب إلى باب فيدفع عنه السأم والملل، ذلك أنه رأى «الأسماع تملُّ الأصوات المطربة والأغاني الحسنة والأوتار الفصيحة، إذا طال ذلك عليها »(57) فوجد في التنويع وسيلة للفهم والإمتاع في آن، من أجل ذلك رأى أن الكتاب يقبل عليه الفتى والشيخ والناسك والفاتك والغافل والأريب...

4-1 – لعل فيما قدمناه من صور في تلقي الشعر والنثر في تراثنا الأدبي ما يدل على أن علاقة القارئ بالنص، من بعض جهاتها، لم تكن غائبة عن وعي نقادنا القدامى، ونحسب أن ذلك الجهد الذي بذله السلف يستوجب التنويه، وبعد أن أثبتت البحوث المحدثة في مجال دراسة تأريخ

الأدب أهمية تلك العلاقة، ولسنا ننتوي ونحن نستقصي ظواهر التلقي في التراث أن ننسب له فضائل ليست فيه، كأن نندفع وراء رغبة موصولة بشعور من التعصب لتراثنا، لنظهره حياً موحياً على الدوام، في محاولة للهروب من حاضر يكاد يخلو من روح الإبداع والتميز، والانصراف كلية إلى ماض ثر في زاده، نرتد إليه كلما نهض الغرب بظاهرة أو أتى بمنهج مفتشين عن أصوله في تراثنا، لنبين في النهاية أن ما يستحدثه الغرب في مجال الدرس الأدبي مسلوب من تراثنا ومستباح من ثقافتنا، فندل بذلك على إفلاسنا وخواء أبحاثنا، وهذه على كل حال لم تكن من بين الغايات التي أردناها من هذا البحث.

الهوامش

1) هولب، روبرت (نظرية التلقي - مقدمة نقدية) ترجمة عز الدين إسماعيل، ط النادي الأدبي الثقافي بجدة 1415هـ - 1994م، ص: 26.

2) نفسه، انظر مقدمة د. عز الدين إسماعيل التي وضعها بين يدي كتاب «روبرت هولب» ص: 15.

3) عزام، محمد (نظرية التلقي) مجلة البيان الكويتية العدد (330) يناير 1998 ص: 40.

4) نفسه، ص: 40.

5) هولب، روبرت، انظر مقدمة د. عز الدين إسماعيل ص: 23.

6) نفسه، ص: 11.

7) نفسه، ص: 12.

8) المبخوت، شكري (جمالية الألفة - النص ومتقبله في التراث النقدي) ط 1 بيت الحكمة، تونس 1993، انظر مقدمته ص: 9، وفيما يتعلق بالمصطلحات (المتقبل الضمني) ص: 15 (سنة القراءة) ص: 81 (أفق الانتظار - الشعر نموذجاً) ص: 75 (العدول) ص: 97.

9) القعود، عبدالرحمن (في الإبداع والتلقي - الشعر خاصة) مجلة عالم الفكر مجلد (2) العدد (4) إبريل يونيو 1997م ص: 174، والكلام كما أشار الباحث مستفاد من دراسة الغذامي (الخطيئة والتكفير).

10) نفسه، ص: 175.

11) عبدالجابر، سعود محمود (النص الأدبي والمتلقي) مجلة الفكر العربي العدد (89) السنة (18) لعام 1997م ص: 8.

12) القعود (في الإبداع والتلقي) ص: 174.

13) نفسه، ص: 175.

14) هولب: روبرت (نظرية التلقي) المقدمة ص: 26.

15) هذه الأبيات مشهورة ذكرها ابن قتيبة في (الشعر والشعراء) 79/1 وابن جني في (الخصائص) 218/1 وعبدالقاهر الجرجاني في (أسرار البلاغة) ص: 20، والقالي في (ذيل الأمالي) ص 166، وياقوت الحموي في (معجم الأدباء) 159/8. بغير عزو. ونسبها الشريف المرتضى في (أماليه) لعقبة بن كعب بن زهير: 110/2. والراجكوتي في شرح الذيل، لكثير عزة ص: 77.

16) المهاري بكسر الراء وتخفيف الياء ويجوز تشديدها وهو الأصل، فهي جمع مهرية وهي الإبل المنسوبة إلى (مهرو بن حيدان) ويجوز في الجمع فتح الراء (مهارَى).

17) ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم (الشعر والشعراء) تح: أحمد محمد شاكر، ط دار المعارف بمصر 1966م ص: 74/1.

18) ابن قتيبة (الشعر والشعراء) ص: 76/1.

19) نفسه ص: 41/1.

20) ابن جني، أبو الفتح عثمان (الخصائص) تح: محمد علي النجار ط 2 بيروت ص: 218/1.

21) الربداوي، محمود (المتخير من كتب النقد العربي) ط 1 مؤسسة الرسالة بيروت 1981 انظر الحاشية (1) ص: 80.

22) ابن جني (الخصائص) ص: 219/1.

23) نفسه، ص: 219/1.

24) نفسه، ص: 218/1.

25) نفسه، ص: 218/1.

26) نفسه، ص: 220.

27) الجرجاني، عبدالقاهر (أسرار البلاغة) تح: هـ ريتر ط 3 دار المسيرة بيروت 1983م ص: 22.

28) نفسه، ص: 23.

29) نفسه، ص: 23.

30) هذا المصطلح أخذناه عن شكري المبخوت (جمالية الألفة) لكننا صرفناه عن وجهة الذي أراد به الباحث دراسة هذا المفهوم بحسب المتقبل الضمني: انظر (جمالية الألفة) ص: 27.

31) الصولي: أبو بكر محمد بن يحيى (أخبار أبي تمام) تح: محمد عبده عزام وخليل عساكر ونظير الأسدي، ط 3 دار الآفاق بيروت 1980م ص: 230.

32) المبخوت، شكري (جمالية الألفة) ص: 20.

33) نفسه ص: 23.

34) نفسه ص: 25.

35) هولب، روبرت (نظرية التلقي) ص: 16.

36) عزام، محمد (نظرية التلقي) مجلة البيان ص: 41.

37) ابن رشيق، أبو علي الحسن (العمدة في محاسن الشعر وآدابه) تح: محمد قرقزان ط 1 دار المعرفة بيروت 1988 ص: 391/1.

38) ابن رشيق (العمدة) ص: 393/1.

39) نفسه ص: 394/1.

40) نفسه ص: 394/1.

41) نفسه ص: 394/1.

42) نفسه ص: 395/1.

43) نفسه ص: 395/1.

44) العكبري، أبو البقاء (التبيان في شرح الديوان) تح مصطفى السقا وآخرين ط دار المعرفة بيروت ص: 293/2.

45) ابن رشيق (العمدة) ص: 763/2.

46) المبخوت (جمالية الألفة) ص: 26.

47) رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر لأبي إسحاق الصابي تح: د. محمد بن عبدالرحمن الهدلق، كتاب صدر عن النادي الثقافي والأدبي بجدة ص: 590.

48) عزام، محمد (نظرية التلقي) مجلة البيان ص: 43.

49) هذه القطعة من مقدمة ابن المقفع على كتاب (كليلة ودمنة) خلت منها بعض النسخ المطبوعة، كنسخة د. عبدالوهاب عزام.

50) ابن المقفع، عبدالله (كليلة ودمنة) تح: الشيخ إلياس خليل زخريا ط 4 دار الأندلس 1983م ص: 95.

51) القرطاجني، حازم (منهاج البلغاء) تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966 ص: 118.

52) المبخوت، شكري (جمالية التلقي) ص: 31.

53) انظر نص الرسالة في صدر كتاب البخلاء للجاحظ تح: أحمد العوامري وعلي الجارم ط بيروت 1993م ص: 25.

54) الريداوي، محمود (التيارات والمذاهب الفنية في العصر العباسي) ط دمشق 1982 ص: 478.

55) عزاّم، محمد (نظرية التلقي) ص: 40.

56) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الكناني (الحيوان) تح: عبدالسلام هارون ط 3 دار الكتاب العربي 1969 ص: 25/1.

57) نفسه ص: 26/1.



تاريخ الفلسفة والفن

ت. علي نجيب إبراهيم

الفلسفة تفكير نقدي؛ لأنها تتضمَّن مقدَّماً الوعي بالمشكلات النظرية. وتبيِّن آنية الحلول التي تكوِّن نسيج تاريخها تبييناً كافياً مستوى صعوبة الأسئلة المُثارة، وتجريدها. ولا تُستثنى دراسة الفن من هذه الملاحظة العامة. وعليه فإن فلسفة الفن هي دوماً فلسفة «مفتوحة». وفي وسعنا، بالتالي، أن نُعلن عن المشكلات التي يوحي بها النشاط الفني لعقل الإنسان (وهذه المشكلات متصلة بالموضوعات الفلسفية الآتية: الوجود، والحرية، والشخص، والقيمة).

فما علاقة الفن بالطبيعة؟ (هل الفن محاكاة للطبيعة؟ هل يوجد جمال طبيعي؟ وهل يمكن أن يصير القبيح في الطبيعة جميلاً بوساطة الفن؟).

ويتعمق هذا الإشكال الأول في نظرية الفن: فهل للفن قيمة وجودية؟ (هل هو انعكاس لواقع متخفٍّ أم تحويل ذاتي للواقعي؟ أم إيحاء بجوهر الواقعي؟).

هل في مقدور الفلسفة أن تستبين حقيقة الإبداع؟ (أيمكن شرحه؟ أيكون حدساً خارقاً، أم وليد عمل شاق؟ وهل الحتميات التاريخية، والاجتماعية والنفسية عوامل شارحة للإبداع الفني، أم أنها عوامل تختزله؟).

وثمة مشكلة تلقِّي العمل الفني. (فما طبيعة المتعة الجمالية؟ هل الجميل موضوع حُكم ذوق ذاتي وحسب، أو بالأحرى هل ثمة تعرُّف عام، وبالتالي، موضوعي لجمال العمل الفني؟ إنها المشكلة الحديثة لـ «البين -

ذاتية inter-subjectivité التي تثيرها التجربة الجمالية، في رأي «كانط»، وتحلّها في آنٍ واحد).

ثم ما جوهر الجميل؟ إن الأسئلة السابقة كلها تفترض هذا السؤال مؤسساً قبلاً، لأن الفن يعرَّف بالرجوع إلى معيار هو الجميل. ولذا تقدم فلسفة الفن نفسها تاريخياً وبالدرجة الأولى على أنها ميتافيزيقيا الجميل. وفي الواقع فإن الأمر متعلق بزعم تكوين علم قبلي لمعايير الجميل، وفرضها، من الخارج، على النشاط الفني. وأفلاطون هو من يبني أول نظرية ماورائية للجميل، مُجنِّداً الفلسفة الغربية في تفسير مثالي للجميل، على الرغم من تأثير «كانط» الذي كفَّ عن البحث عن تعريف الجميل من خلال المصطلحات بل راح يبحث عن تعريف شروط التقويم الجمالي نفسه - أو عن مبادئه القبْلية.

إذاً لقد وُلِدَ التساؤل الفلسفي عن الفن في اليونان ، في القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد؛ لكن الممارسة الفنية حاضرة منذ فجر الإنسانية في إقبال ثقافة تمزج هذه الملامح كلّها بلا تمييز. والمشروع الفلسفي، منذ أفلاطون، يبتغي استضاءة مفهومية. وعلى الرغم من كل شيء، فهذه الاستضاءة لن تتم إلا ببطء، وسوف يدوم طويلاً غموض كلمة «فن» في اللغة غير الفلسفية. وقِوام الإبهام أن مصطلح الفن يُرجِعُ تارة إلى التقنية، وطَوراً إلى الفنون الجميلة؛ إذ يعرِّف عمل الصناعي (الحِرَفي) كما يعرِّف عمل الفنان. وفي أغلب الأحيان نُعيد عدم التمييز الأساسي هذا إلى «الفنون الميكانيكية» عند الإغريق، حيث يمتزج الصناعي بالفنان. ذلك أن كلمة «تِقْنَة» Techné في اللغة الإغريقية تعني المهارة اليدوية والفن. غير أن «التِقْنَة» لا تُرجِعُ إلى طريقة إنتاج وتقنية معينة، ومهارة عملية - مع أنّ الدفاع عن فكرةِ تماثُل الفن والتقنية خاطىء - إن الأمر متصل، بالأحرى، وفي الحالَيْن كلتيهما ، بتجربة متميزة، وأساسية هي

أيضاً معرفة، وتربط الإنسان بالطبيعةَ. فـ «التِّقْنَة» تستقر بالإنسان في «الفيزيس» (الطبيعة)، وتخفف الخوف الذي توحي به وهي تكشف له جوهر الأشياء. ويظل صحيحاً أن كلمة «تقنة» إنطلاقاً من هذا الموقف الدلالي، انتهت فعلاً إلى الدلالة على إنتاج أدوات العمل، والأعمال الفنية، وفي النهاية الإنتاج الإنساني عامة. هذه المماثلة بين الفن والتقنية، والجميل والنافع، تخدم خلافية axiologie ثنائية كانت قد وُلِدَت في العقلانية الإغريقية، وهي تعارض النتاجات المتولدة من المادة، وتلك المتولدة من العقل. وفي العصر الوسيط، تميزت الفنون الحرة المعبِّرة عن نُبْلِ الإنسان، التي كانت تُعلَّم في الجامعة، عن «الفنون الميكانيكية» التي تمثل عمليات مبتذلة لليد. وصُنِّف الرسم «فناً ميكانيكياً». وينبغي انتظار نهارية القرن الرابع عشر، وثورة فن التصوير التي قام بها «جيوتو» gioto، حتى يطالب الفنانون المتحدرون من صاحب العمل بالتشريع الاجتماعي لفنٍ حُرّ. ويضع «ليونار دو فنشي» الرسم - وهو يعرِّفه بأنه «موضوع عقلي» - على مستوى رفعة الجدل الفلسفي أو الشعر: لكن في القرن الثامن عشر فقط يتحدد الفرق بين الفنان والصناعي، وتغدو الفنون الجميلة مستقلة . وفي القرن الثامن عشر أيضاً يظهر مصطلح «علم الجمال» Esthétique معرِّفاً التفكير الفلسفي في الفن. و«بومجارتن» Baumgarten في كتابه «علم الجمال» هو أول من عرّف هذا المفهوم بأنه علم الجميل. و«كانط» في كتابه «نقد ملكة الحكم» يحذو حذوه. ومع ذلك يبقى الخلط ممكناً . ويبقى تصنيف النشاطات الإنسانية غير محقَّق. وهكذا، فإن الفنون الجميلة الصادرة عن المُخيِّلة، تشكل - كالشعر - جزءاً من الفنون الحرة التي وضعها «دالامبير» d'Alembert، في الموسوعة، مقابل الفنون الميكانيكية؛ إلا أن «ديدرو» (مادة «فن»)، وهو يتحدث عن الفنون الميكانيكية، يستشهد برسامين ونحاتين. وفي أيامنا أيضاً يوحي حضور الفن بأن في الإنسان حماسة

للمثل العليا، ولما فوق المحسوس. وهو ذو استعداد ليتعرَّف الجمال (المُشاهد)، وليبدعه (الفنان) على أن الفنان إنما هو عندنا، وفي أقل درجة، رجل ماهر، بارع اليدين الممارستين مهنةً تتنافس فيها الدقة مع الحذق (الساعاتي مثلاً).

بعد هذه المقدمة الضرورية للإحاطة بموضوعنا، ستكون غايتنا أن نحصي فلسفات الفن الكبرى، ضمن التسلسل التاريخي لظهورها.

إن أوّل نظرية كبرى عن الجميل هي نظرية أفلاطون. فجواباً على سؤال: ما جوهر الجميل؟ يقول: إنه الفكرة المطلقة للجميل، إذ إن الجمال المحسوس في الواقع انعكاسٌ للجمال العقلي، مما يعني أن «نظرية المُثُل» هي مفتاح الجمالية الأفلاطونية. وتفيد تورية الكهف(*). في الكتاب السابع من «الجمهورية» - أننا سجناء عالم الظلال. وإنه لينبغي علينا - ونحن مقيدون بعضنا مع بعضنا الآخر، نحدِّق في الجدار المظلم حيث تمر الانعكاسات التي نحسبها واقعية - أن نرثي لجهلنا بنور المطلق. وقيودنا هي قيود التضليل الذي تمارسه على حواسنا مادة الأشياء المبرقشة. وهكذا يتعارض العالم المحسوس مع العالم المعقول، مثلما يتعارض النسبي والمطلق، والظاهر والحقيقة. والجدلية الفلسفية هي الأفضل بين نتاجات العقل الأخرى؛ لأنها وحدها تعلمنا. وتقودنا إلى حقيقة الواقع. والنتيجة هي أن كل ابتعاد عن الفكرة المثلى L'Idée مُدان. فالجميل ليس من هذا العالم، بل هو من عالم العقل، والفنان، بنشاطه، إنما يشارك في مسرح الظلال. هذه النظرية الفطْرانية للمعرفة تفترض أن الخير، وجملة المثل التي تتفرع عنه، تسبق وجودَ الإنسان. والأمر أمر إنقاذ قيمة عالم يفسد فيه كل شيء وينتهي إلى الهلاك. وفي هذا المشروع دَوْر الفلسفة واضح، بينما يزداد دور الفن غموضاً. إن أفلاطون يضع الجدلية في قمة الفنون. لكن ما دور الفنون الجميلة فيها، بالمعنى الحديث للمصطلح؟ فالرسم، والشعر،

والموسيقى، فنون غير معرَّفة كما هي. فـ «المأدبة» Le Banquet تسمح بفَهْم أن التجربة الجمالية هي الخطوة الأسهل للروح التي تجهد لاستعادة عالم المُثُل. فالإحساس الذي نشعر به أمام الجمال المحسوس، يوقظ الروح المخدرة نتيجة تجسدها، فتتذكر حينئذ أصلها وتوجهها السامي (نظرية التذكُّر(**) Théorie de la réminiscence). وهكذا فالحب مسارّة...؛ إذ تبدأ الجدلية الأفلاطونية عن صمود الروح بحب جسد معين، وهي تلاحق نفسها من خلال حب الأرواح الجميلة، والفضائل الجميلة، والعلوم الجميلة. وفي آخر المطاف يتأمل العقل مثال الجميل. فالمثال دعوة يرنُّ صداها فينا عند دبيب حميّة الحب.

ومع ذلك بمقدورنا ملاحظة أنه إذا كانت حوارية «المأدبة» تكشف كيف يسمو حب الأجساد الجميلة إلى حب الجميل، فالعمل الفني يأخذ دوراً رصيناً للغاية في هذه الجدلية الصعودية. إن أيروس Eros هو رمز حب جمال الأجساد، وحب العقل، والقوانين، والعلوم، وحب الجمال في النهاية (المأدبة، ص، ص 210-211). فالأمر متعلق بتقنية الرغبة؛ ذلك أن رغبة الإنجاب التي يوقظها جمال الجسد، هي في الواقع رغبة بالبقاء؛ وهكذا يتجلى الإلهام الجوهري للروح الهابطة إلى عالم المحسوس. والأوْلى أن تعود إلى عالم الجواهر الباقية... والحب الذي تضعه «ديونيما»(***) بين المعرفة والجهل، والذي يسهل مناله على الناس جميعاً، يُظهر الطابع العام لتخطّي عالم الحواس هذا.

ينخرط أفلاطون انخراطاً تاماً في المذهب العقلي الإغريقي. فالجميل في خدمة المعقول. مما يوجب تنقية الرغبة الجمالية وإحلال الإدراك العقلي للمُثُل محلها. حيث إن الفن عند أفلاطون هو الجدلية الفلسفية، والفنون الجميلة، بالمعنى الحديث للمصطلح، هي بالأحرى عثراتٌ أمام التقشف الروحي. ويبقى أن نعرف كيف يعرِّف أفلاطون الفنون الجميلة، وأيَّة قيمة يُعطيها.

بصورة عامة يعرِّف أفلاطون الفنون الجميلة من خلال المحاكاة « La mimêsis »؛ فالحقيقة لكونها من طبيعة فوق - حسية (وهذه رسالة جوهرية من أستاذه سقراط)، تجعل ذاك الذي سبق له أن كتب المسرحيات المأساوية يُدين، من دون تراجع، الموسيقى، والشعر، والرسم.

وتعبِّر هذه الإدانة للفنون الجميلة عن نفسها خصوصاً في «الجمهورية»، وفي «القوانين» فالفن ينحدر من عالم البلاغة والسفسطة، أي من الظاهر. وأفلاطون يكتشف في الفن الثوري لعصره - الذي يُدعى اليوم كلاسيكياً، والذي يتعاضد مع عبارة الفيلسوف السفسطائي «بروتا غوراس»: «الإنسان معيار كل شيء» - مفهوماً إنسانياً ونسبياً . ويبلغ التضليل أوْجَهُ في رسم الخداع الذي يقرنه أفلاطون بالسِّحْر (الجمهورية، 602 d) والشعر متّهم أيضاً بإنتاج الرِّياء، وبإفساد مصالحنا الحقيقية. وعلى الرغم من إعجاب أفلاطون بـ «هوميروس»، فقد نفى شاعر المدينة الفاضلة (الجمهورية، 398 a) إذ إن الشاعر لا يُنتج سوى الظلال (الجمهورية ، 600 e).

إذاً فالفن مُدان لأنه محاكاة المظهر الحسي المولِّدة للخداع والوهم. حتى إن الأمر متعلق بمحاكاة من الدرجة الثانية تُبعدنا أكثر عن حقيقة المُثُل. أما المحاكاة في الدرجة الأولى فهي اختراع... للعالم في «التيمايوس»(****) ، لكن على هذا المستوى أيضاً يقع عمل الصناعي البسيط؛ وفي الحالَيْن كلتيهما تتعلق القضية بتشكيل المادة (أي بإعطاء شكل)، وبإخصابها من خلال الأفكار (المُثُل) التي يحددها المبدع والصناعي بنظرتهما من أجل إتمام عملهما.

ولأن الفنون الجميلة محاكاة للأشياء المحسوسة، لا محاكاة للمثل، فهي تتفردَّ بالدونية الوجودية. وهذا يعني أن فلسفة الفن عند أفلاطون ليست فلسفة طبيعية وواقعية للفن، بل إنها مرتبطة بنظرية المُثُل . وقد

رأينا أن الجميل ما هو الذي يعرِّف الفن؛ مادام الفن يُبدي ظاهر الأشياء. وهكذا فالمحاكاة في فن الرسم تُصوِّر «استيهاماً» (الجمهورية، x 598 b)، والرسام ينتج رمزاً. وصنماً («eidôlon» والمصطلح الأخير يشدد على خطورة الفن: فهو يفتن، ويغري، ويحبسنا في عالم الصُّور والصيرورة. أما الوظيفتان الأخلاقية والمدنية للموسيقا في تربية الشباب، فيؤكدهما أفلاطون في «الجمهورية»، مثلما يؤكدهما، لاحقاً، في «القوانين» - (مثلاً «القوانين» II 654 b). فالإيقاع المتَخيَّر جيداً، والتناسق يمكنهما تهذيب الروح وهما تدربان الجسد.

من المفارقة إذاً أنَّ الفن والجميل غير متلازمين بالضرورة في الجمالية الأفلاطونية. فهل بمقدورنا - قبل أن ننتهي منها - أن نحدد ما يكون جوهر الجميل بحَسَبِها؟

نحن نعرف سلفاً أنه مثلٌ حاضرٌ في تنوع الأشياء الجميلة، وهو الذي يجعلها تبدو كذلك. فالجمال يزودنا بلذة لا شائبة فيها (حوارية «فيليبوس» 51 a)، غير أن هذه اللذة لذة عقلية أكثر مما هي لذة حواس. بحكم أن العقل يدرك التناسق بين الكل والأجزاء، والتناسب الصحيح. «فحيثما وُجد المقياس والتناسب تكون حصيلتهما إنتاج الجمال، وبعض الجودة» (فيليبوس 64 e). إنما الجمال المعرَّف على هذا النحو، بوصفه تحقيقاً لنظام عقلي، ليس هو بالخاصة الحصرية للفن. حيث إن الأشياء جميلة بقدر إسهامها في مثال الجميل، الذي يرتسم فوقه مثال الخير؛ ومن هنا نصل إلى مصطلح الجدلية الصعودية التي تصفها «المأدبة». وضمن هذا المشروع يمكن أن يكون الفن عنصراً أو عقبة. ولسوف يفضّل الفيلسوف أفلاطون على فن عصره الذي أدخله في النسبي والزائل، الفن المصري الثابت في الدائم ثبات المثل في عقلنا.

كذلك يعرِّف أفلوطين (203-270) الجميل من خلال الفكرة التي

تخلع الشكل على المادة، وتجعل تتعددية المظاهر ثانوية قياساً إلى الوحدة الجوهرية. ففي كتاب «عن الجميل من «الإنيناديات»، يطرح على نفسه، في الواقع، المشكلة ذاتها التي طرحها أفلاطون، هل الجميل واحد أم متعدِّد؟

«هل الأشياء الجميلة كلها جميلة جمالا واحداً، أو لنقل: أليس ثمة جمال مختلف في الأجساد والكائنات الأخرى؟ (...) ونقول إن سبب ذلك أنها تشارك في الفكرة ذاتها -» (الإينادیات - LI الفصل السادس).

ويؤكّد القدِّيس أوغسطين (354-430) أيضاً. أن أصل المفهومات الجميلة التي تنتقل من روح الفنان إلى يديه، هو الجمال الموجود فوق الأرواح كلّها».

أما العصر الوسيط والمرحلة الكلاسيكية فلم يُعِداً من فلسفات عن الفن. إذ تنتمي مؤلفات «ل. ب. ألبرتي» L. B. Alberti، وخصومة القدماء والمحدثين إلى تاريخ الفن أو إلى تاريخ الأدب أكثر من انتمائها إلى فلسفة الفن. ولما كانت فكرة الجميل عند «سبينوزا» موضوع بحث من بحوث هذا الكتاب، فإننا نصل مباشرة إلى «كانط».

الجمالية التي عرضها «كانط» (1724-1804) مطوَّرة في آخر نقديّاته: «نقد القدرة على الحكم» (1790). فعلى عكس الأطروحات الأفلاطونية، لا يفضي التأمل المنزّه عن الغرض للجمال في رأي «كانط»، إلى معرفة (وهذه أطروحته المركزية)، لكنه يُطلِق الشروط الذاتية لكل معرفة. وهذه الشروط هي مبادئ قبلية (التي تسبق أية تجربة ممكنة، وتتيحها) حاضرة في كل كائن بشري. وفي كتابه «نقد العقل الخالص»، تعطي «مقولات» الإدراك المفهومات البدئية (السببية... إلخ) التي تسمح بمعرفة معينة للطبيعة بوصفها ظاهرة. بعد هذا النقد الأول الذي استخدم قدرة المعرفة، استعاد النقد الثاني أو «نقد العقل العملي» قدرة

الرغبة التي تصير عقلاً حين تنطبق على الخلوقية؛ ومبادئه القبلية هي الأفكار الثلاث عن «العقل الخالص» التي لا تعود تنطبق على عالم الظواهر من دون تناقض (تناقضات قطبَيْن)، وقد كانت أفكاراً لا موضوع لها، أو على الأقل لا موضوع لها يمكن معرفته: فدائرة الفعل الأخلاقي تُدخلنا في عالم «النُّومين» («الأشياء في ذاتها») هاتان القدرتان تَسُنَّان قوانينهما (الواحدة من خلال المعرفة النظرية، والأخرى من خلال الممارسة العملية). فالإدراك يوحِّد تنوع الحدس الحسي، مفضياً إلى قوانين ما، والعقل يوجِّه بطريقة غير مشروطة من خلال قانون الواجب.

فمن جهة الطبيعة وحدها هي القابلة للمعرفة، ومن جهة أخرى الحرية، بوصفها أساس الخلوقية: وكان ينبغي أن يتغلَّب على هذا التعارض مذهب نقد الوسائط؛ وهذا موضوع كتاب: «نقد الحُكْم». فمَلَكة الحكم (وهي المَلَكة الثالثة للروح) هي - كالمَلَكَتَيْن الأخريين - ملكة تشريعية مسبقاً، ومبدؤها الخاص القبلي هو «مبدأ الغائية الشكلية للطبيعة». (انظر: عن ملكة الحكم - المقدمة). إذاً ثمة عناصر استعلائية تدخل في الحكم الجمالي. وشعور اللذة الذي هو العنصر الذاتي للتجربة الجمالية ستحدده - بالتالي - القوانين القبلية لملكة الحكم. وهكذا فإن موضوعاً معيناً - ولكونه مرتبطاً بغاية - سيولِّد فينا شعوراً باللذة. «يوجد إذاً تمثيل جمالي للغائية عموماً» (المرجع ذاته).

هذه الفكرة جوهرية للغاية لفهم علم الجمال الكانطي. فالفن أولاً هو نشاط ذو غاية، ويُعيِّن العمل الفني نتاج قَصْدٍ مّا، لا موضوعاً يتم إبداعه ليكون جميلاً. والنتيجة أن كائنات طبيعية ستكون جميلة (أزهار، زقزقة عصافير...) بحسب الغائية المتجلية فيها. ويتمثل حكم الغائية في شكلين: في الحكم الجمالي (وهو التوافق بين موضوع ما والطبيعة، وملكاتنا الخاصة، التوافق الذي يترافق مع اللذة)، وفي الحكم الغائي

(انسجام في الطبيعة ذاتها). ولن نهتم هنا إلا بالحكم الجمالي. فـ«كانط» يعرِّف الحكم بوصفه تفكيراً بالخاص المتضمَّن في العام، ويمكن لهذا أن يتم بطريقتين مختلفتين:

- إن كان المفهوم العام معروفاً ، نحصل على قاعدة، ومبدأ، وقانون، ونصوغ «حكماً قاطعاً».

- وإن كان الخاص وحده معروفاً، نصوغ «حكماً تأملياً»(*****)

في كتاب «نقد العقل الخالص» لا نواجه سوى الأحكام القاطعة (حيث تنطبق مقولات الإدراك على التجربة، وتسمح نتيجة ذلك بمعرفة الطبيعة). ونواجه في «نقد مَلَكة الحُكْم» «الأحكام التأملية». وملكة الحكم تطرح قبلياً، وفي أساس فكرتها عن الطبيعة ، مبدأ الغائية الشكلية للطبيعة، ومبدأ الوحدة الشاملة للمُعطى هذا مجهول لدينا (لأنه أبعد من كل تجربة ممكنة). ويمكن أن نواجهه فقط كموحِّد للقوانين الخاصة، ومنظم رباني للطبيعة. ونتخطى الآلية الخالصة (التي تعطينا إياها الغائية المنطبقة على الظواهر) سعياً إلى مبدأ متعالٍ، مجهول مفهومياً (غائية «شكلية»)، لكنه ضروري لفهم المنظومة التي تكوِّنها القوانين. إذاً فالغائية هي مبدأ قَبْلي ناظم وليس تكوينياً؛ إنه مبدأ ذاتي (فينا وليس في الأشياء). للحكم، والحكم الجمالي يُعرَّف بأنه «حكم تأملي». والخاصّ وحده هو المعطى لنا (العمل الفني في جماله المحسوس)، بينما يغيب عنا مفهوم الجميل (غير القابل للمعرفة). وفي اللذة الجمالية نتذوق سعادة إدراك الكوني في المفرد بفضل دويّ الغائية الشاملة للطبيعة في كل جزء من أجزائها. والفن هو تأمل وحدة الطبيعة، والتوافق بين هذه الوحدة وعقلنا - وذلك عبر أشكال محسوسة (ضروب الجمال الطبيعي، والأعمال الفنية). ومن خلال الفن يجاوز الإنسان انقسام المعطى ويبلغ الشمولية.

إن هذا التوافق معيش ذاتياً، مما يعني - وفق علم المصطلح

الكانطي - أن الحكم الجمالي ليس قطعياً بل هو تأملي (لأنه يشترع من أجل ذاته، لا من أجل الموضوع الذي يفلت منا). إنه من دون مفهوم؛ إذاً فشموليته ذاتية.

فلنتبين بعض أفكار الكتاب الأول من «نقد ملكة الحكم» المُعَنْوَن بـ«تحليلية الجميل (ثمة ضربان للحكم الجمالي، الأول يستند إلى الجميل، والثاني إلى الجليل. إذاً سوف تكون ثمة «تحليلية للجليل»)». ويلفت كانط النظر إلى أن حكم الذوق هو حكم جمالي، أي أنه لا يرتبط إلا بالذات وبشعورها (ألم أو لذة محسوسة). وبالتالي فإن المبدأ القطعي لا يمكن أن يكون فيه إلا ذاتياً (وهو يتعارض تعارضاً جوهرياً مع حكم المعرفة المرتبط بالإدراك).

أما الاكتفاء الذي يحدد حكم الذوق فهو لا غائي: «ينبغي أن يكون المرء غير مكترث بوجود الموضوع» (الفقرة: 2). وكما في «نقد العقل الخالص» يميز كانط، في نقد الحكم ، وجهات نظر الكمية، والنوعية، والعلاقة، والكيفية. وما الاكتفاء الذاتي اللاغائي إلا وجهة نظر النوعية للحكم الجمالي. وهكذا، فحين توجد منفعة للعقل، سواء على المستوى النظري أم على المستوى العملي (معرفة وخلوقية)، يبقى الحكم الجمالي - على العكس - مبرَّءاً عن الغاية. ولما كانت اللذة المتولدة من الفن أعلى مستوى من اللذة الحسية (الإحساسات التي يثيرها فينا الموضوع)، فإنها تتأتى من تصوير شكل الموضوع: وهذا شرط عدم نفعيَّتها. ووجهة نظر النوعية هذه يجب أن ترتبط بوجهة نظر العلاقة التي ستكون محلَّلة بعد قليل. ولتمييز الجميل على نحو أفضل، يعارضه كانط بـ «المريح» l'agréable وبـ «الجيِّد»: وفي الحالين كلتيهما يرتبط الاكتفاء بمنفعة ما. في الحال الأولى المنفعة تخص الحواس. وفي الحال الثانية تخص العقل. وحكم الذوق وحده تأمُّلي. «والموضوع الجميل وحده يقدّم اكتفاءً لا غائياً وحُرّاً» - (الفقرة: 5).

ويتبع وجهة نظر النوعية أن «الجميل هو الذي يصورٌ من دون مفهوم كموضوع اكتفاء شامل» (الفقرة: 6). وتتحدّر شمولية حكم الذوق من التحليل السابق . وكوْن الاكتفاء الجمالي مبرَّءاً عن أي غرض خاص، فمن الواجب إذاً أن يشعر به كل إنسان. فالشمولية ها هنا ذاتية. لكن لماذا نساهم على هذا النحو في جملة ما نستشعره بأنفسنا؟ لأن الشعور الجمالي يتبع النظر في الموضوع، والحكم عليه؛ ففي هذا الشعور نحس بانسجام ملكات المعرفة المنطلقة: الخيال (الذي يلحق تأليفَ متنوِّعِ الحدْس)، والإدراك (الذي يوحِّد التمثيلات). وهذا الانسجام يجب أن يكون صالحاً لكل إنسان (لأنه يستند إلى تكوين العقل الإنساني ذاته)، وأن يكون بالتالي قابلاً للإيصال إيصالاً شاملاً. وهنا أيضاً يتميز الجميل من المريح والجيد؛ لأن المريح لا يتيح سوى حكم شخصي ، والجيِّد يبلغ الشمول، إنما من خلال المفهوم. هذه اللحظة الثانية للفكرة الكانطية عن الفن، لحظة هامة. ففيها أثيرت المشكلة الحديثة للبيْن - ذاتيَّة، ووجدتْ حلَّها. ويمكن أن تصاغ كالآتي: كيف أقبل خارج ذاتي كائناً عاقلاً وحساساً ، متميزاً ويشبهني؟ والحال أنّ الفعل الجمالي هو الفعل الذي تتجلى فيه البيْن - ذاتيَّة بأفضل صورة، لأنني في حكم الذوق أخلع على لذتي الجمالية الشخصية قيمة شاملة. حيث توحي لي تجربة الفن أن الغنسان هو في الجوهر «كائن - من أجل - الآخر» (سارتر). أو كما يعبّر كانط نفسه في نقديته الثالثة هذه: أن يحكم المرء «يعني أن يفكِّر واضعاً نفسه مكان كل إنسان آخر» (الفقرة: 40).

إن التجربة الجمالية هي التجربة الأصيلة لتواصل فوري بين البشر. وهي توحي بفكرة الوحدة الإنسانية. فالإنسان لم يعد سجين عزلة «الكوجيتو» الوجودي الديكارتي. وبذا يكون «نقد الحكم» تماماً الوسيط بين النقدين الآخرين «نقد العقل الخالص» الذي يشكل تواصلاً غير مباشر بين الناس (من خلال المفهومات)، و«نقد العقل العملي» المحقّق للتواصل

ذاته (من خلال القانون الأخلاقي)؛ ولكن أيّاً من الاثنين لا يحل مشكلة التواصل بين الناس.

اللحظة الثالثة تعرض وجهة نظر العلاقة. «لا شيء آخر في أساس حكم الذوق سوى شكل غائيَّةِ موضوعٍ مَّا» (الفقرة: 11). أو أيضاً: «الجمال هو شكل غائية موضوع معين من حيث كونها مدرجة فيه من دون تمثيل لغاية» (الفقرة: 17). ونحن نتذكر أن حكم الذوق يستند إلى مبدأ قبلي: مبدأ الغائية الشكلية التي تتمرَّس في مناسبة تمثيل ما. فثمة غائية موضوع ما، حين يكون تمثيله مرتبطاً بشعور اللذة، وهذه الغائية شكلية لأن الذات لا تكسب أية منفعة من الموضوع. إذاً فالقضية قضية غائية من دون غاية. وبذا يكون علم الجمال الكانطي، كعلم الأخلاق عنده. علماً شكلياً. واللذة الجمالية ذاتها لذة شكلية، لأنها تتأتى من اللعب الحر لَمَلَكات معرفتنا، وهي رابطة شكلية (انسجام) بين هذه الملكات (ومن هنا تنبع نزاهة اللذة الجمالية عن الغرض)؛ ولهذا السبب فهي لذة عليا. إنها لذة مرتبطة بشكل الموضوع (شكلية دائمة)؛ وشكل الموضوع يقدمه الخيال (الملكة التي تكوِّن التصميمات). وفي الفن الخيالُ يصمِّم من دون مفهوم «إذاً فالجمال هو دوماً جمال شكل» (الفقرة: 14). وهكذا، مثلما يؤكد كانط، ففي فن النحت، وفن الرسم، وفي الفنون التشكيلية كافة، التصميم هو الأساس؛ لأنه هو الذي يبعث على اللذة عبر شكله. وينطبق ذلك على الخلوقية أيضاً، فعلم الجمال الكانطي رفض لكلِّ مرجع مادي. ونحن نعلم كم يحترس كانط من الطبيعة الإنسانية، ومن نقاط ضعفها: فلكي يكون الحكم الجمالي حكم ذوق خالصاً، يجب أن يكون خالياً من أي مرجع إلى الإحساس، والتجربة، والموضوع، والعاطفة (الفقرة: 14). وعلى هذا النحو فقط يرتقي الإنسان إلى «مثال الجمال» (الفقرة: 17). فَلْنُنْهِ هذه اللحظة الثالثة بالقول إن حكم الذوق مستقل عن مفهوم الكمال (لو كانت الغائية موضوعية، لاستطاعت تعريف مفهوم الكمال).

وأخيراً فإن وجهة نظر الكيفية المطبّقة على الحكم الجمالي - وهي اللحظة الرابعة للكتاب الأول - تختتم «تحليلية الجميل»؛ إذ يتعلق الأمر بضرورة نموذجية؛ حيث يؤكد كانط: «أن الجميل هو ما يُعرَف من دون فهم، بوصفه موضوع اكتفاءٍ ضروري» (الفقرة: 22).

إن الأمر متصل بضرورة جعلي أشعر باللذة. لكنها في الوقت نفسه، ضرورة نموذجية لأنها ضرورة انتماء الناس جميعاً إلى الحكم نفسه بوصفه مثال قاعدة شاملة ليس بالإمكان التعبير عنها. ولْنلاحظ أن الإجبار، في الحكم الجمالي، لا يعبَّر عنه إلا تعبيراً شرطياً (فعلى كل إنسان أن يعطي شعوره). ولْنلاحظ أيضاً أن الضرورة المثالية تفترض وجود إحساس مشترك؛ إنه «المعيار المثالي» الذي ترجع إليه أحكام الذوق كافة. وهو شرط الضرورة التي يدّعيها حكم ذوقي ما. بينما يُعرِّف الإحساس المشترك بأنه أثرٌ ناتجٌ عن اللعب الحر لملكات معرفتنا. وهكذا فالتجربة الجمالية هي التجربة المفضلة للبيئة التي تؤسس وحدة إنسانية حقيقية: ففي عمق حكمنا نضع شعورنا ليس بوصفه ذاتياً، بل بوصفه مشتركاً، لأن على كل امرىء أن يقبل حكمنا. يتناول الكتاب الثاني من نقد الحكم «تحليل الجليل». فالعامل المشترك بين الجميل والجليل هو أنهما يمتّعان بطريقة منزَّهة عن المنفعة، شاملة وضرورية؛ غير أن الجميل يقوم على موضوع محدود ونهائي، والجليل يقوم على اللامحدود، الذي لا شكل له «إنها لذّة يولِّدها شعور بتوقّف القوى الحيَّة يستمر لحظة قصيرة، يتبعه على الفور دفْقُ هذه القوى» (الفقرة: 24). ولنأخذ خصوصاً تعريف الجليل: «نُسمِّي جليلاً ما هو ضخم للغاية» (الفقرة: 25).

وهكذا، فعلى حين يرتبط جمال الطبيعة بغائية شكلية للطبيعة، وبتوافق ملكاتنا، يدمر الجليل في الطبيعة أولاً هذا التوافق، وهو ضد قدرتنا على التصوير (يتجاوز خيالنا). ويمكن أن يثير فينا الفظيع

والمرعب شعوراً بالجليل. إنما الجليل لا يوجد في الطبيعة (في الموضوع)، بل يوجد في عقلنا. والشعور بالجميل يرتبط بالتوافق بين الخيال والإدراك؛ بينما يتميز الشعور بالجليل من خلال عدم التوافق بين الخيال والعقل. وفي الواقع فإن الجليل إذ يستهدف ما هو ضخمٌ للغاية، يتصل بمجال العقل (مجال ما فوق الحسِّي، مجال المُطلق). وهو معلوم أن التجربة لا تستطيع أن تقدّم لنا أية ضخامة مطلقة. وفي الجليل، يعي الإنسان القدرة التي يمتلكها العقل لمجاوزة كل حد للحواس، وللتغلب على الطبيعة. إذاً فبعد الانزعاج (عدم التطابق بين الخيال والعقل، والتنافر بين المَلَكتين) يترسخ شعور بالإنسجام مع قوانين العقل الذي يتطلع إلى الهيمنة على الحواس، الشعور بأن يهيمن العقل (لأنه يفكر بالمطلق) على الطبيعة. أي إن تجربة الجليل تتضمن نوعاً من الفضيلة التربوية، فهي تظهر للإنسان أن عليه ألا يتراجع أمام مشهد طبيعة تبدو، في الظاهر، متفوقة عليه؛ إذ ليس على عقل الإنسان الذي يفكر بالمطلق، أن ينثني.

ها نحن نرى كيف أن التفكير في الجليل يقود إلى الخلوقية (المؤسَّسة على أفكار العقل) وكيف يبدو الشعور الأخلاقي ضرورياً حتى يصير الإنسان خليقاً بالحكم على الجليل. فالشعور بالجليل شاهد على الوحدة فوق الحسية لملكاتنا كلها (في العقل)، وبهذا المعنى، تكون وظيفة الفن هي مدُّنا - بدءاً من حياتنا الأرضية - بتجربة ذاتية ملموسة عن المُطلق.

في الكتاب الثاني هذا تتعاقب دوماً أفكار عامة عن الفن، وعن الفنون الجميلة. وهكذا فالفن، في رأي كانط، متميز عن الطبيعة (مثلما يتميز «الصُّنْع» عن «العمل»، ونتاج الفن يتميز بوصفه «مؤلَّفاً»، عن نتاج الطبيعة بوصفه «واقعاً»). والفن يفترض حرية الذات التي تضع العقل أساساً لأفعالها الفن إذاً نشاط إنساني متميز يتعارض مع النشاط

الغريزي للحيوان. «الحق أننا ينبغي ألا ندعو فناً سوى الإنتاج بحرية. (...) وهكذا فالعمل الفني هو دوماً عمل للإنسان» (الفقرة: 43). ويُعارض كانط، بعد ذلك، الفن بالعلم (مثلما تتميز «مهارة» الإنسان عن النظرية). وأخيراً فإن الفن مختلف عن الحرفة (لأن الفن «تحرري» والحرفة «أجيرة»).

ثم ينتقل كانط إلى تصنيف للفنون: ويميز ثلاثة أنواع من الفنون الجميلة، الفنون الكلامية كالخطابة والشعر. والفنون التصويرية التي تجمع النحت والعمارة والرسم، وفن هندسة الحدائق، وأخيراً فنون «لَعب الإحساسات» الموحِّدة بين الموسيقا وفن التلوين (اللوَان). ويضيف إلى هذه القائمة فنوناً مركبة: كالمسرح، والغناء، والأوبرا، والرقص.

يضع كانط الشعر في النسق الأول. فالشعر يدين بأصله كلياً تقريباً إلى العبقرية، وهو يزيد الروح رحابة بإعطائه الحرية للخيال، وفيه «كل شيء وفاءً وصدق» (الفقرة: 53) يتناقض مع الخطابة التي تُعرَّف بأنها «فن التضليل من خلال المظهر الجميل» (المرجع نفسه).

وتأتي الفنون التصويرية في النسق الثاني، من بينها يجب تفضيل فن الرسم الذي يرى فيه كانط أولاً فن التصميم (ونحن نتذكر أن علم الجمال الكانطي هو علم جمال الشكل) إذاً فالرسم يصلح أساساً للفنون التصويرية كلها، وهو يتوغَّل عميقاً في عقلنا، في منطقة الأفكار.

والموسيقا هي الأدنى قيمة في نظر كانط «فهي تعود بالمسرة أكثر مما تعود بالثقافة» (المرجع نفسه)، ولا تترك من شيء للتفكير. وتجدر الإشارة إلى أن هذا التصنيف للفنون الجميلة متكوِّن بحسب حكم العقل.

ومثلما توجد نقائض العقل في «نقد العقل الخالص»، يوجد في «نقد الحكم» تناقض حكم الذوق. يتموضع تحليل هذا التناقض في «جدلية الحكم الجمالي». وتتكون الجدلية من تعارض الأحكام التي تدّعي

الشمول، وهذا قَبْلي. وينبغي أن يكون هذا الصراع محلولاً بإطلاق، لأن المقصود ليس إلا شرعية ملكة الحكم الجمالي، الذي يجعله التناقض الظاهر بين مبادئه، مُريباً. والمبدآن المتعارضان اللذان يكوِّنان أطروحة التناقض La thèse، والطباق L'antithèse، هما الآتيان:

- «حكم الذوق غير القائم على مفهومات» (الفقرة: 56).
- «إنه قائم على مفهومات. وهكذا بمقدورنا الحديث عنه، وادّعاء الموافقة الضرورية للآخر» (المرجع نفسه).

الأطروحة تدعم ذاتية الذوق (فلكلّ ذوقه الخاص). والطباق l'antithèse يدعم موضوعية الحكم ، وشمولية الحكم الجمالي.

الخلط بين المبدأين توهُّم طبيعي ولا مندوحة عنه. وتناقض الافتراضين يزول إذا لوحظ أن حكم الذوق يقوم على مفهومات ما ، ولكن ليس من أجل أن يحدد منها حكماً معرفياً. ذلك إن الحكم الجمالي تأملي، لا قطعي (انظر ما سبق) ، يتشكّل من خلال مفهومات، إلا أنه لا يجعلنا نعرف شيئاً عن موضوع المفهوم. ولا يتصل الأمر إلا بحكم شخصي ينهض على مفهوم (الجميل) لا يمكن لشيء أن يكون بوساطته معروفاً أو موافقاً عليه قياساً إلى الموضوع. (الجميل في ذاته غير قابل للمعرفة قياساً إلينا)؛ ومن ثم يتأتى الطابع الذاتي لحكم الذوق. ومع ذلك، فهذا الحكم - وبفضل هذا المفهوم (المجابَه فقط - يلقى قيمة عند الناس جميعاً؛ ومن ثم يتأتي شمول الحكم الجمالي. فالحكم الجمالي ليس سجين الذاتية؛ لأنه يتشكل عبر مفهوم (كالجميل، والغائية الشكلية) لا يقدر على إنتاجه غير «الجوهر فوق الحسي للإنسانية» (الفقرة: 57).

وهكذا يقوم حكم الذوق تماماً على مفهوم (معنى الأطروحة المضادّة)، لكنْ على مفهوم غير محدّد (معنى الأطروحة). يبقى علينا قبل أن نترك علم الجمال الكانطي أن نوضِّح العلاقات بين الفن والأخلاق.

«الجميل هو رمز الخير الأخلاقي» (59)؛ فهو إذ يسبِّب الشعور بلذة خالصة، يرتقي بروحنا، ويرفع روابطنا بالآخرين. وتجربة الجميل تفضي بنا إلى المعقول والأفكار الجمالية هي رموز(صور محسوسة) الأفكار العقلية. وبذا يهيئ حكم الذوق نوعاً من تحوُّل الملمح المحسوس إلى فائدة أخلاقية . وكانط وهو يعطي أوَّلية للخيال (الذي يخطط، وينتج التصميم، والشكل) في حكم الذوق، يضعه بين الحساسية والعقل، فالفنّ يُصالح الطبيعة والحرية.

وها هو حكم أقل إطراء يطلقه «جان جاك روسو» J. J. Rousseau (1712-1778)، المعاصر لـ «كانط»، على الفن. ففي كتابه «مقالة عن العلوم والفنون» يطلق قَدْحاً ضد الفنون المتهمة بتنشيط ذوق البذْخ. ويتخيل الفيلسوف أسطورة عالم قديم طاهر وفاضل، لكي يدين بشكل أفضل رذائل المجتمع الحاضر. وعليه فإن العلوم والفنون مفسدة، وهي سبب انحطاط حضارتنا وعلامة عليه. زد على ذلك أنها تُخفي - من خلال حِيَلٍ متراكمة عبر التاريخ - روح الإنسان البدائية السليمة.

وندين إلى الفيلسوف الألماني «هيغل» Hegel (1770-1831) بالدفاع عن أطروحة أن الفن خصوصاً لا يمكن أن يكون محاكاة للطبيعة. لأن نسخ النهائي والعارض سيكون عديم الجدوى، ومجرداً من الفائدة. وينبغي فهم علم الجمال عند هيغل إنطلاقاً من فلسفته المعروضة في كتابه «ظواهرية الروح». فالفن تمظهر خاص للروح في العالَم. والجميل لم يعد حكماً من أصل «ذاتي» بل هو «فكرة» تتجسد في الواقع، وفي المؤلَّفات الفنية الواقعية، والتاريخية وبالنتيجة فالجميل الطبيعي غريب عن مجال علم الجمال.

والفن هو أول تقريب، وتحقيق لوحدة الذات والموضوع (والاغتراب متأت من الفصل بينهما، أي بين عالم الروح والطبيعة)، لأن العنصر

المحسوس (لوحة، منحوتة، إلخ...) تتجاوزه الدلالة الروحية التي يضعها الفنان فيه. وهكذا لا يمكن أن يكون الجمال سوى نتاج الروح، وبالتالي، فالفن ذو طبيعة إنسانية. إنه ينتزع الإنسان من الطبيعة. وبذلك يخدم مشروعه الأساسي في البحث عن الحرية الشاملة. والفنان - وهو يسقط نفسه خارج ذاته، في عمل فني - يحوِّل الطبيعة ويؤنسنها، وفي الوقت ذاته يتعلم أن يعرف معرفة أفضل الإنسان الموجود في داخله: «من خلال العمل الفني، يبحث الإنسان عن التعبير عن وعيه بذاته» (علم الجمال)(******).

والفن غريب عن عالم اللذة («فاللذة تلتهم الأشياء». علم الجمال)، وهو لا يخص إلا الجانب النظري من الروح. العمل الفني هو إذاً صورة الحرية. وهيغل يعطي علم الجمال بعداً تاريخياً؛ فمن خلاله، وبمسار تصاعدي، تتجسد الروح في زمن البشر. وهكذا يعتمد كمال الفن على الإنسجام بين «الفكرة المطلقة» والشكل. ويكتمل تاريخ الفن في ثلاث مراحل. الأولى تُطوِّر الفن الرمزي: فن المغالاة، وعدم التطابق بين الروح والشكل المحسوس الذي تتخذه «الأهرامات هي بللورات هائلة الحجم، وهي أشكال خارجية أبدعها الفن، أشكال تحمي شيئاً ما داخلياً» (علم الجمال). ورمزية الفن إنما هي علامة عدم اكتماله. لكن المقدس مع ذلك يصير باطنياً وهو يعارض الطبيعة، والرسالة الروحية للأهرامات هي الاعتقاد برمز روح فرعون.

المرحلة الثانية تتطابق مع الفن الكلاسيكي، وإذا حقَّ أن تاريخ الفن مرتبط - عند هيغل - ارتباطاً عضوياً بتاريخ الأديان، فإن الفن الإغريقي هو الشكل المحسوس «لأديان الفردية الروحية». فالآلهة هي مشيِّدة المدن. وقد ابتدع النحت الإغريقي مثالاً للجمال بِبُعدٍ إنساني. ومع هذا ينحدر الفن الإغريقي (لأن الفردية اللانهائية للفرد لا تعبر عن نفسها فيه). ولذا

لابد من أن يتجاوزه الفن الرومانتيكي. ففيه يتحقق المطلق في أعلى درجة؛ غير أن الإنسجام يختل من جديد، لصالح الروح هذه المرة «يتكون المحتوى الحقيقي للفن الرومانتيكي من خلال الداخلية المطلقة» (علم الجمال). وسيكون المسيح (الذات المطلقة) بطلَ الفن الرومانتيكي. وهذه المرحلة الأخيرة تعلن نهاية تاريخ الفن؛ لأن المحسوس يغدو غير كاف للتعبير عن الفكرة المطلقة. والدين - الملكة الثانية للروح - يجاوز الفن ذاته (وخصوصاً، ها هنا، الدين المسيحي).

وأخيراً يموت الفن، وفي النتيجة يمكن أن يكون موضوع معرفةٍ ما (علم الجميل).

والفلسفة (بوصفها معرفة مطلقة) تتخطى، بدورها، الدين، من حيث كونها تحقيقاً شاملاً للروح، والفن، بمستواه، يرفع العالم تدريجياً إلى حقيقته المتخفية، لكنه يخلِّف عدم الاكتفاء لأنه لا ينتمي إلى التعبير عن المطلق.

يبتعد علم الجمال عند «شوبنهاور» Shopenhaur (1788-1860) عن مثالية الفيلسوفين: أفلاطون وهيغل، وذلك بجعله واقع العالم مكوَّناً من إرادة الحياة الشاملة. والدور المسند إلى الفن هو إذاً إعادة إنتاج مختلف درجات توضيع الإرادة (الأفكار)، وتحريرنا منها. وبهذا المعنى، فالفن عزاء مؤقت (العالم بوصفه إرادة وتمثيلاً)، من مأساوي الحياة. وشوبنهاور يسلسل الفنون كما يسلسل الأفكار ذاتها. في أدنى درجة يقع فن العمارة الذي يتطابق مع أدنى درجة لتوضيع الإرادة (أفكار الثقل، والمقاومة...)؛ ثم تأتي الفنون التشكيلية (النحت، والرسم، والشعر، والمأساة خاصة)، غير أن الموسيقا تجتذب انتباه الفيلسوف اجتذاباً خاصاً: إنها تعبير حقيقي عن جوهر العالم، أي تعبِّر - فيما وراء الأفكار نفسها - عن الإرادة في الطبيعة. وإرادة الحياة الشاملة، العمياء، المجسِّدة جهداً

لا هدف له، تتمظهر عند الإنسان من خلال الرغبة الجسدية. فالنشاط والتأمل الفنّيان هما، بالنسبة للإنسان، طريقة للعبور إلى مرحلة التمثيل (إذ يظهر العالم كمَشْهد)، وبالتالي طريقة لتحريرنا من الرغبة. والمتعة الجمالية ليست مجانية؛ فعلى الفن أن يفضي إلى إيقاف الألم المتولد عن رغبة الحياة التي لا يمكن إشباعها. وهذه الغائية لا تتحقق كلياً إلا مع المأساة والموسيقا. ذلك أن المشاهد، وهو يتماهى مع البطل المأساوي - الذي يعاني من سَحْق إرادة الحياة الشاملة لإرادته الفردية - يتعلم الإفلات من فرديته، ومن الألم المرتبط بها. فأوبة البطل أو انتحاره تعبير عن التخلي. والسلام المكتسب في النهاية. أما الموسيقا فهي الإرادة ذاتها، و«الشيء في ذاته» المُوحى به، ومع هذا فهي لا تستطيع وحدها أن تحرِّرنا من الرغبة ، لذا يجب أن تترافق من أجل ذلك، مع المأساة.

وإن لم يكن الفن إلا «عزاء مؤقتاً»، فلأنه لا يتوصّل إلى قطع الآصرة مع الحياة (وليس هذا إلا من خلال رغبة إبداع العمل الفني). ولا ينجح في هذه القطيعة - في رأي شوبنهاور - إلا الفلسفة: الفلسفة العدمية. فالحكمة الفلسفية وحدها تحرِّرنا تماماً، من خلال شعور (الشفقة التي تكشف الألم الشامل للأحياء)، ومن خلال ممارسة (الزهد).

إلا أن التشاؤمية الجمالية عند «نيتشه» Nietzch (1844-1900) لا تعكس فكْر شوبنهاور إلا لبعض الوقت . فبطريقة تقليدية يمكن كشف ثلاث مراحلَ في فلسفة نيتشه، هي نفسها التي يذكرها في كتابه: «هكذا تكلّم زرادشت»: عصر الجَمَل (نيتشه وفيٌّ ها هنا لـ «شوبنهاور» و«ر. فاغنر» R. Wagner)، وعصر الأسد (تهديم المعتقدات القديمة، وارتباط بالحقيقة ، مهما كان كشْفها مُريعاً)، وأخيراً عصر الطفل (حتى إنه نهاية المَثَل الأعلى السابق؛ لأن الحياة وحدها هي ما ينبغي الدفاع عنه). إذاً إنَّ تأملات نيتشه في الفن تتبدل تبعاً لتطور فكره العام. فتأملاته في البداية

تحتل موقعاً عالياً جداً، في المستوى الماورائي، فلْنلاحق قليلاً الأفكار المعروضة في كتابه: «أصل المأساة».

إن الفن الإغريقي المرتبط عضوياً بالدين الإغريقي يكشف لنا الشعور العميق الذي كان يشعر به أناس ذلك العصر، أمام ألغاز الحياة. ويظل هذا الفن مثالاً نموذجياً يمكن لتطورٌ، لاحق أن ينعشه فينا.

ومن بداية الكتاب ينتقد نيتشه المفهومات التقليدية عن «الجميل»، و«الجليل»، و«الصفاء الإغريقي» و«المأساوي الإغريقي». ويُحِلّ محلها أحوالاً نفسية (الحلم، والنشوة) هي نفسها مرتبطة بفلسفة حياة (الطبيعة ذاتها مُبدعة أشكال جمالية). الفن ينبثق من الحياة، والإنسان - من خلال حاله العقلية - ينتمي إلى المؤلّف الذي يكتمل: «إلى هنا قدّرنا الروح الأبولونية (روح الحُلم)(*)، ونقيضها الروح الديونيزية (روح النشوة)(*) من حيث هما قوّتان منبثقتان من الطبيعة ذاتها، من دون وساطة الفنان البشري، والتي ترتوي من خلالهما الغريزة الجمالية النائمة في الطبيعة أولاً وبصورة مباشرة: من جهة في العالَم المصورً للحلم الذي لا توجد أية علاقة لاكتماله مع المستوى العقلي للفرد أو مع ثقافته الجمالية، ومن جهة أخرى على شكل نشوة لا تحسب، هي أيضاً، أيَّ حسابٍ للفرد لكنها، على العكس، تميل إلى إلغائه، وتحريره من خلال شعور إشراقي بالتوحُّد. وكل فنان - أمام هذه الأحوال الجمالية التي تعطيها الطبيعة مباشرة - «مقلّدة»، إما فناناً أبولونياً للحلم وإما فناناً دينونيزياً للنشوة، وإما أخيراً، كما في المأساة الإغريقية، الاثنين معاً». (أصل المأساة الفقرة: 2). هذا الشاهد يُدخلنا في الموضوعات الجوهرية لعلم الجمال النيتشوي. فالإغريقيون كانوا شعباً فناناً بين الشعوب جميعاً، لأن هذه «الغرائز الجمالية» الخارجة من الطبيعة وُجِدَت عندهم وجوداً خاصاً. لذا، وبأصالة عالية، شخَّصوا هاتين الحالين النفسيتين: لقد وضعوا

منهما رموزاً. فآبولون هو سيد المظاهر الجميلة، والأحلام. والفن الرؤيوي عند النحّات والرسّام، أو عند الشاعر الملحمي يتكوّن من الإيحاء الصورة عند المشاهد أو السامع، لكي يغوض بهما، بالتالي، في عبقرية الحُلُم. وآبولون ينشر سعادة المظهر وحكمته، وهو يُتوِّجُه بالجمال. والإغريقيون - بغية تحمُّل الحياة على أفضل وجه - موّهوا ضروب الخوف والرُّعب في الوجود، بنتاجات الحُلُم ؛ فأحياناً يكفي السرابُ للخلاص. وتُدرك الفردية على أنها ينبوع الشر (وهنا يتأثر نيتشه بـ «شوبنهاور»)، فكل ما يُولد، ويُعاني، ويموت. إنها أهوال الوعي الفردي؛ فالإنسان إذ يعي فرديته الخاصة. وإرادته الأنانية، يستشعر تمزُّقاً فظيعاً: الوحدة والحزن يُظهران انفصال الإنسان عن الآخرين وعن الطبيعة. لكن عبر الفن الآبولوني يتم في المظهر، ترويض مبدأ الفردية وتجميله.

وبالمقابل، فديونيسيوس هو رمز النشوة الذي يظهر إرادة الحياة الشاملة، والذي يقودنا إلى قلب الواقع؛ غير أنّ الإيحاء بمأساوي الوجود، لا يُترجَم باليأس ؛ حيث إنّ عُمْق الوجود هو الوحدة، والحياة الباقية، والقدرة الكلية للطبيعة . وهكذا فإن التراجيدي - أمام الألم ، والإنفصال، والموت - قابل للتجاوز . ويقع على عاتق الموسيقا، فن النشوة، أن تمنح هذا العزاء . فالوجْد الديونيزي الذي يجعلنا نشعر به، يولد عنصراً سُباتياً، هُوَّة من النسيان ، فنتذوق حينئذ سعادة الحياة، ليس من حيث كوننا أفراداً، بل من حيث كوننا عناصر حياة شاملة. ومع انهدام ذاتية الإنسان، ينبعث السحر والأُخوَّة مع ديونيسيوس وقناع «مايا»(*******) Maia (الذي يَدَعنا في عالم الأوهام، والمظاهر الخادعة التي تُسيِّرها الظواهر) يتمزّق ، ويتجلى لغز وحدة الحياة. يستعير نيتشه من شوبنهاور هذه الفكرة عن إرادة... في الكون تبحث عن تثبيت نفسها في تمثيل ما، لكي تتحرر؛ لأن الإرادة تعني الألم (طغيان الرغبة). لكن

علم الجمال النيتشوي يتفرّد بأنه لا يختار الزهد بالواقع، فحُبّ الحياة يبعث فيه الحياة بحضوره الدائم في فلسفته كلها. حتى إنه - فيما بعد - سيتخلى عن فكرة الصيرورة المذنبة بالإنفصال عن [الذات «الواحدة»] والتفتّت إلى ذوات في العالم (وبدفع ثمن هذه الخطية من خلال الموت)، وهذه فكرة يدين بها لـ «آناكسيماندر» الفيلسوف السابق لسقراط، الذي يجعله ينتمي - حالياً - إلى الحكمة الحزينة والصافية لـ «سيلين» رفيقة ديونيسيوس: «هذا الخير الأسمى، اعْلَم أنك لا تستطيع بلوغه: لأنك لم تولد ولم توجد، ولست شيئاً. لكنما هذا الخير الذي يأتي لاحقاً ليس خارجاً عن منالك : لأنك ستموت قريباً» (أصل التراجيديا، الفقرة: 3).

والعبقرية الإغريقية تبدع المأساة الأثينية حيث يلتقي بانسجام، إلى حين، الفن الآبولوني والفن الديونيزي. وهكذا، فعند الإغريقيين وحدهم، يتخذ انفجار مبدأ التشخُّص شكلاً جمالياً (على عكس الكهنة البابليين حيث ينحط الإنسان إلى حال الحيوان). وتُختزل المأساة إلى أصل الجوقة الهجائية، فقد وجب أن تحطّم في الإنسان الفرد المتحضّر، وأن تقتاده إلى الحضن الموحِّد للطبيعة: «ها هنا كان وهم الثقافة ممحواً من الإنسان؛ إذ يتجلى الإنسان الحقيقي في شكل هجاء ملتحٍ يهلّل في حضرة... ويؤول الإنسان المتحضِّر أمام الهجاء إلى مخلوق كاذب» (أصل التراجيديا، الفقرة: 8).

يشعر الإنسان المشاهد بنفسه كأنه عبقرية...، وكأنه هجاء، والموسيقا، النابعة من النشوة الديونيزية، لا تنفصل عن الغناء، و....، في الجوقة الأصلية، فالمأساة في مجموعها، بوصفها مشهداً، هي ترميز (صورة) لحال ديونيزية، وحُلُم لها؛ بَيْد أن المشهد والحدث مدركان أولاً على أنهما رؤية (كانت تحاول الجوقة أن تعبِّر عنها بـ...، والغناء، والكلام)؛ ولم يُترجَم الطابع الأبولوني للمأساة إلى دراما بالمعنى الحقيقي

إلا فيما بعد، حين جسَّد ممثِّلٌ [السيد] في شخص. فاللاواقعية الخيالية للسيد، التي كانت تبدو خلف قناع المُمثِّل، توفّر حال الحلم الآبولوني الخاص بالمأساة الكلاسيكية الكبرى.

وعند نيتشه، أبطال «سوفوكليس» و«أسخيلوس» و«يوريبيدس»، ليسوا صوراً لديونيسيوس. لأن الأثر الأبولوني للفن هو الذي يجعل ديونيسيوس يظهر على شكل صُوَر فردية متنوعة باستمرار. إلا أن لهذه السيرورة نهاية؛ فمع يوريبيدس تحتضر المأساة: فخطاب الشخصيات يتغلب على الموسيقا، ومصالح الضحالة البورجوازية تنتقل إلى المسرح. وعبْر شاعر الانحطاط، سقراط هو الذي يتكلم، إن أوّل الحكماء جميعاً بحسب توقع معبد «دلْف»، وهو مَن يحترمه نيتشه ويمقته في آنٍ معاً. ومع هذين الرجلين، يُحكم على القيمة الفنية بحسب المعرفة. ولكن سقراط «غير روحاني» بامتياز، فقد نفر من النشوة الديونيزية، ولم يرَ في المأساة سوى غباوة. وهذا النقد أفضى بأفلاطون إلى إدانة الفن عموماً، وإلى تعظيم الجدلية. مع سقراط يظهر «الإنسان النظري»، ذلك الذي يُحِلّ العلم محلَّ الفن، والتفاؤل محل التشاؤم المأساوي. وهكذا فإن الفكر النظري متناقض مع رؤية مأساوية للعالم، وليس في المستطاع أن نأمل بانبعاث المأساة إلا إذا أدرك العقل لنفسه حدوداً للمنطق وللشرح السببي. إذاً هل بالإمكان وجود «سقراط موسيقي»؟ (الفقرة: 15). في رأي نيتشه، تم انبعاث الروح الديونيزية فعلياً في الموسيقا الألمانية، من «باخ» إلى بيتهوفن ومن «بيتهوفن» إلى «فاغنر». فالموسيقا، عند هذا الأخير، هي من جديد بلسم الاستشعار الديونيزي للألم الشامل؛ فبها قد تمّ إصلاح فساد الحياة والحلم. ومع ذلك، فحوالي سنة 1877، سيقطع الفيلسوف علاقته بالموسيقى؛ إذ إن نيتشه يماثل بين مأساوي فاغنر، والتشاؤمية الرومانتيكية المعاصرة. (ويعارض التشاؤمية الديونيزية للقوة والإبداع، بتشاؤمية المنحط) (انظر: معرفة بهيجة، الفقرة: 370).

والأطروحة المؤكَّدة من بداية كتاب «أصل التراجيديا» (الفقرة: 2)، التي ينبثق الفن بحسبها من الطبيعة، والتي لا يكون الفنان معها، بالتالي، إلا محاكياً، تحيل إلى وجود رمز فنّان، مُبدع ومشاهد حقيقي، نحن بالقياس إليه صور جمالية. إن «فنان الكون» هذا (الفقرة: 5). غير مكترث بمفهوماتنا عن الخير والشر؛ وهكذا، منذ البداية، يُقصي المفهوم الجمالي للعالم الذي يعرضه نيتشه، أية أخلاق، وأيّ علم لاهوت. آنئذٍ يبدو الفن شرعية وحيدة لفعل الإبداع عند هذا الرمز عديم الذمة «لأن الوجود والكون ليسا مسوَّغَيْن أبداً إلاّ بوصفهما ظاهرتين جماليتين» (أصل التراجيديا، الفقرة: 5). فالفن هو الخلاص في مظهر الفعل الإبداعي لـ«الكائن الإلهي». والعبقرية، بدورها، وهي تلتبس معه من خلال إبداع العمل الفني، تبلغ أعلى مرتبة إنسانية أيّاً كانت.

يختفي «فنان الكون» في المؤلفات التي تتبع «أصل المأساة»، ضمن تصورٍ مؤسَّس على فلسفة «هيراقليط» أكثر منه على فلسفة «آناكسيماندر»: فمصالحة الإنسان لقدره (مجاوزة الألم، والإنفصال، والموت) ستحصل من خلال العَوْدْ الأبدي لكل ما كان، وما سوف يكون. والمتأمل في الزمن وفي الوجود الذي ينطلق منه علم الجمال النيتشوي، تتبعه بسيكولوجيا إرادة القوة؛ إذ يجد حكم الجمال أصله في شعور القوة، وتتولّد اللذة الجمالية من قبول ما هو مُريع في الحياة، ومن تجميله. أي أن الجمال لم يعُد حقيقة متخفِّية، ولا مُطلقاً، بل هو كّذبٌ مفيد. إن له غائية حيوية. وهكذا يستبدل كتاب «معرفة بهيجة» بالتصنيف التقليدي للفنون الجميلة تصنيفاً للفنانين (الفقرة: 370)؛ بينما يصيح كتاب «إرادة القوة» أن الإرادة الفنية هي إرادة نكران الواقع، والكذب: «الفن... الفن! إنه هو الذي يسمح لنا بالعيش، ويُقنعنا بالحياة. ويحرِّضنا على أن نحيا (...) فالفن أقوى من التشاؤم، وأكثر... من الواقع (...)، وللفن قيمة أكبر من قيمة الحقيقة» (الجزء الثاني - الكتاب الرابع الفقرة: 8).

ولنلاحظ أن الموسيقا أيضاً هي التي استطاعت أحياناً أن تنتشل الفيلسوف من العَتَه الذي كان غارقاً فيه؛ إنها موسيقا «بيزيه» Bizet، لكونها قد حلّت محل موسيقا «فاغنر» في تمجيد الحياة حتى في... آلامها. ونظرية «...» (انظر: هكذا تكلم زرادشت) تضع نهاية قطعية لفكرة «الكائن» والحقيقة. فالفنّ في خدمة توكيد الحياة غير المشروط؛ ولا معنى لعبارة «الفن من أجل الفن» (استخدم هذا التعبير أول مرة فيكتور كوزان V. Cousin سنة 1818، في محاضراته في جامعة السوربون). وعدو الفنان، إنما هو المسيحي (فقر دم، وانحلال خُلْيَوي): «أن يكون مسيحيٌّ ما فناناً، فهذا شيء لا وجود له». (غروب...) والقبيح مفهوم بوصفه علامة تناذُرٍ على عَرَض انحلال خليوي. ولا يمكن للفن إلا أن يكون غريباً عن الأخلاق، إنه أبعد من الخير والشر، والفنان يقود الإنسانية إلى هذه الحال من البراءة التي هي الطفولة. فالفنان ذاته بقي طفلاً طيلة حياته (إنساني، إنساني للغاية، الفصل الرابع، الفقرة: 147).

«قبل أن نترك نيتشه نشير إلى أنه ظلّ وفيّاً لحدْسه الفلسفي المعبَّر عنه بدءاً من كتابه الأول عن ولادة المأساة الإغريقية، كما ظل وفياً لاختيار مفضل بين الفنون الجميلة». الفن هو الإستعاضة التي تتفادى القرَف والانتحار اللذين قد يجرُّهما النفاذ إلى العالم: (معرفة بهيجة، الفقرة: 107). وهذا يستقرئ تفسيراً أصيلاً لبطل شكسبير: «هل نفهم هاملت؟ إنه ليس الشك، بل اليقين الذي يبعث على الجنون» انظر: ها هو الإنسان)(********).

وختاماً فالموسيقا «فنّ الليل والغبش» (الفَجْر، الفقرة: 25)، المرتبطة بالأُذن، عضو الخوف، هي ما يفضّله نيتشة على امتداد حياته .

وتُطِل «الفضوليات الجمالية» لـ «بودلير» (1821-1867)، و«مُذكّرة» «دولاكروا» (1821-1936) على علم جمال جديد: العمل

الفني هو تعبيرٌ عن شعور ذاتي أمام العالم. والخيال «ملك المقْدِرات» إبداعي، وليس إعادة إنتاج ؛ فالأمر متصل بإيجاد الرابط السري الذي يوحِّد الأشياء، هذه هي «مراسلات» بودلير. إن الرسّام يترجم اللامرئي، وعناصر نفسيته الشخصية هي مادّته الأولية. ونؤكد أهمية اللون في الرسم، وتحديداً التضادّ بين الأحمر والأخضر. واللوحة التي تعبِّر عن ضرورة داخلية تكتسب استقلالاً («كْلي» Klee و«كاندينسكي» Kandinski (*********) وتصير، قبل كل شيء، سطحاً ملوّناً. وموضوع اللوحة هو الفنان ومشاعره . والمقصود هو جحود الطبيعة الخارجية، وتخطّيه، إنما يبحث علم الجمال البودليري عن الجمال في الكذب «فوق الواقعي» وفي «الاصطناعي». ممّا يوجب التشديد على أثر اختراع التصوير الشمسي في هذه الرؤية الجديدة عن الرسم خاصة.

يشهد القرن التاسع عشر تطوُّر ثلاث فلسفات اختزالية Réductionnistes للفن، تتابعت في القرن العشرين.

أولاً «ماركس» (1818-1883) الذي يشرح المَلَكة الإبداعية للفنان. وطبيعة اللذة الجمالية من خلال وقائع غريبة عن الفن ذاته. فالمادية التاريخية تحلّل ذلك: الفن مرتبط بالبنية التحتية الاجتماعية - الاقتصادية للمجتمع. إذاً لماذا مايزال الفن الإغريقي يؤثّر فينا؟ يثير ماركس هذه المشكلة ويحلها في كتابه: «مدخل إلى نقد الاقتصاد السياسي»، فكما أن براءة الطفل لا تَني تفتن الراشد، كذلك لا يني الطفل التاريخي للإنسانية - الفن الإغريقي مثلاً - يمارس علينا سحراً... ثانياً «هيبوليت تين» H. Taine (1828-1893) في كتابه: «فلسفة الفن». إذ يفسِّر كل عمل فني بوصفه نتاجاً للعِرْق والبيئة، واللحظة الزمنية. هذا السَّبْق لاجتماعية الفن سيذبل مع «دوركهايم» (أصل الفن موجود في الدين)، ومع معاصر له مثل «فرانكاستِل» Francastel (الفن هو، جوهرياً، اجتماعي).

وأخيراً يدرس «فرويد» (1856-1939) الآليات اللاواعية التي تُفسِّر النتاجات العليا للعقل، وهكذا يربط فن الرسم عند «ليونار دو فانشي» بأحداث القصة الطفولية للفنان، وفي كتابه: «مدخل إلى التحليل النفسي»، يحدّد أن الأعمال الفنية هي مثل «الأحلام المستثارة» ثمرات للمخيلة. حيث إن كون العمل الفني تحويلاً للصراعات النفسية، وترميزاً لها، فهو يتمظهر على شكل مؤلّفات تخييلية: المؤلف معادِل الاستيهام والحلم. والفن وليد الشعور بالنقص، يتكون من رفض الواقع لصالح الحياة التخييلية. أي أن نتاجات المخيلة تعود على الفنان بالتعويض والعزاء، حيث تجعله كفاءته التصعيدية العالمية يستعيد سبيل الواقع ؛ لكن الفنان يظل شخصية حساسة: «الفنان هو، في الوقت عينه، انطوائي يلامس العُصَاب» (المرجع نفسه). ومع ذلك، لم يخلط فرويد أبداً تحليل الشروط النفسية التي تهيىء إمكانية الإبداع الفني، وتفسير الفن ذاته الذي يسمو على منهج التحليل النفسي (انظر: ذكرى من طفولة ليونار دو فانشي).

وما علم الجمال الذي طوّره «آلان» Alain (1868-1951) سوى ردّة فعل ضدّ الرومانتيكية. فالفن ثمرة الجهد والعمل. وكتاباه: «عشرون درساً عن الفنون الجميلة» و«منظومة الفنون الجميلة» يحلّلان جمالية ديكارتية ستؤثر في « بول فاليري» P. Valéry. يتلخص موضوعها خصوصاً بتبديد خداع مهيمن: سلطة التخيل. وترتبط فلسفته عن الفن بفلسفته العقلية للإدراك: الإدراك هو نتيجة تركيب عقلي معقد حيث تدخل الذاكرة، والمحاكمة وعنصره الأصلي الذي يتكون منه هو الإحساس. إذاً لا يستند الفن إلى السلطة العجيبة التي يمكن أن يمتلكها التخيُّل، باستحضار مظاهر الأشياء، الغائبة أو الممكنة. «إن أي موضوع هو المدرَك لا المحسوس». (عناصر الفلسفة).

في محاضرة بعنوان «أصل العمل الفني» يُثير «هايدغر» Heidg-ger (1889-1976) مشكلة الفن. ويستشهد فيها بعبارة «هيغل» المشهورة: «الفن بالنسبة لنا هو شيء من الماضي (المدخل ص 43)؛ لذا فهو، مثل هيغل، يفضّل على الفنون الجميلة كلها فن العمارة الشاهد بامتياز على مرحلة تاريخية. أولاً ينبغي إهمال الفلسفة الغربية للفن التي تعُدّ (منذ أرسطو) العمل الفني مادة تلقّت شكلاً. وهاهنا تعريف مرفوض لأنه يخلط بين الفن والتقنية، أي بين المؤلَّف والأداة. والخطأ الآخر هو ربط العمل الفني بالمعيش، وبالأحوال النفسية للمُبدِع التي يعبر عنها. وهكذا يخسر الفن أواصره مع المُطلق والحقيقة. مما يوجب استعادة أصل الفن وجوهره الصحيحيْن.

والعمل الفني - قبل أي اعتبار - هو شيء، لأنه كالشيء لا يعبأ بالغائيات الإنسانية. قطعاً تتميز الأداة بنفعيتها، ووظيفتها. والحضور الكلي للأداة يشرح هذا الخطأ في تعريف الفن (بأنه ثنائية «المادة - الشكل») إذاً ما جوهر الفن؟ جوهره أن يكشف لنا الحقيقة الضمنية للأشياء. فالمعبد الإغريقي - على سبيل المثال - سيكون تمثيلاً لعالم ما، وكشفاً للأرض. في المحل الأول يُحيي ذكرى حضارة بائدة، ويشهد عليها، وعلى روحها («الروح المطلق» geits عند هيغل). وفي المحل الثاني، لا ينفصل المعبد عن الموقف المادي والمكاني الذي نُصِب فيه. فمن خلال المكان الطبيعي الذي يخلع عليه المعبدُ قيمةً، يكشف الأَرض. وبهذا المعنى لا تتناقض الطبيعة مع الفن. لأن الفن يظهر جملة السمات النوعية للطبيعة، والمادة، أي جملة ما لا يستطيع العِلْم والتقنية أن يُشعرانا به. إن المعبد ليوحي بثقل الأرض... والفن يوحي بهذا «الأساس السحيق» الذي يحمل الإنسان: الأرض. فعلى حين أن الأداة نسيان للأرض، يبقى الفن وحده هو الذي يحترمها. الاختراع مناقِضٌ للإبداع. ويفضل الفن

يحتفظ الإنسان باتصاله مع حقيقة العالم (وهذا ما يدعوه هايدغر بـ« الملاذ »).

يتجذر علم الجمال عند « ميرلوبونتي » (1908-1961) في كتابه: « ظواهرية الإدراك » حيث يرفض ثنائية الروح والجسد. فالكون في العالم هو أولاً الكون جسداً « في موقف » يحس إحساساً عفوياً، بروابطه مع الخارج. في فن الرسم يرتبط الفيلسوف بالإنبطاعيين الذين يملكون - في رأيه - استحقاق تقديم مادة الأشياء، وجَرِّ الإدراك العفوي، ونسيان الحدود. وهكذا فإن لتاريخ الفن الحديث معنى ما ورائياً: فمذهبه الحسي يؤكد - على نقيض ديكارت - أولوية الجسد على الروح. ولفن الرسم (وخصوصاً عند « سيزان ») موهبة اكتشاف الواقع كالفلسفة. ويتساءل ميرلوبونتي الظاهراتي ، مثلما تساءل « هايدغر »: ما الشيء؟ الشيء هو ما يتميز بظاهرة الثبات (شكل، ألوان ، قامات) التي تجعله معروفاً على الرغم مما يخضع له من تغييرات. والفلسفة - من خلال تحليل ثبات الألوان. تلج بنا في قضية الكينونية للشيء: فَلِعب الألوان على القماش يولد واقعاً مألوفاً قابلاً للإستعراف: وقد كان « هيغل » يقول بصدد فن الرسم: « العنصر الأساسي يتكون في التلوين (علم الجمال)(*). مما يشرح أن الشكل الذائب في الضوء، وتقسيم اللمسات الإنطباعية أو الشكل المعدّل في ماديته من خلال تكرار القَسَمات على طريقة « سيزان »، لا يفقد وجوده أبداً من حيث هو موضوع. زد على هذا أن الشيء ينخرط في مجالٍ إدراكي؛ حيث يعتمد معنى العنصر على ارتباطه بالكُلّ. وماهية الموضوع منوطة بالإضاءة: فالفنان - وهو يطرف بعينيه - يعزل الشيء عن محيطه، فتختفي ظاهرة الديمومة، والموضوع - المعروف مع ذلك كما هو - يولد فينا شعوراً بوهم غريب. ومع ذلك، وعلى نحوٍ متضادّ، يكشف لنا الفنان الموضوع كما هو في الواقع، متحرِّراً من التأثيرات الخارجية. ثم إن مشكلة ديمومة الألوان لا يمكن أن تُفهم هكذا إلا عبْر التنظيم الشامل

للمجال الإدراكي. الذي يكتسبه دور جسدي المركزي والمنظِّم منذئذ - ولأن الموضوع لا يتوجَّه بعدُ باتجاهٍ جسدي - يصير مفرداً، وحتى قاسياً. والرسم عند «سيزان»: «يستكشف عمق الطبيعة غير الإنسانية التي يقيم عليها الإنسان». (المعنى ، واللامعنى). ويسند ميرلوبونتي إلى الرؤية، وبالتالي إلى فن الرسم، دوراً وجودياً، عادة ما يحتجزه الفكر، فالفنان يستحضر للناس الآخرين مشهد العالم الذي يشكلون جزءاً منه دون أن يدروا.

ويحلّل «مالرو» Malraux (1901-1976) في كتابه «أصوات الصمت»، التعارُضَ بين فنون الخطاب، والفلسفة، وفن الرسم الذي لا تُعَدّ لغته خرساء إلا ظاهرياً.

ينخرط تاريخ الفن في مخطّط هيغلي ذي ثلاث مراحل، وهو عبارة عن ضرب من الجدلية التي تجعل أية عودة إلى الوراء مستحيلة. فالفن أولاً مسخَّرٌ لقوى المقدَّس، ثم يصبح دنيوياً في العصر الكلاسيكي الذي يعطي للفن موضوعاً هو التصوير الموضوعي للطبيعة. بينما يتِمّ الإرتداد إلى الذات في فن الرسم الحديث؛ وبعد عصر الإيمان يأتي عصر الجمال، وأخيراً «الحضور المُهيمن للرسّام نفسه».

ولْنُكْمل دراستنا مستشهدين بتصنيفين للفنون الجميلة اقترحهما فيلسوفان معاصران: «شارل لالو» C. Lalo الذي قام بـ «تصنيف» بنيوي مستوحى من التحليل النفسي للشكل. و«ايتين سوريو» E. Souriau الذي اقترح تصنيفاً قائماً على «المحسوسات الخاصة» بكل مجموعة من الفنون ، وعلى التعارض بين فنون «الدرجة الأولى» وفنون «الدرجة الثانية». وبذا نحصل على مخطط دائري لمنظومة الفنون الجميلة.

وختاماً فإن هذا المدخل إلى فلسفة الفن لا يزعم أنه وافر، ومع هذا نأمل أن يثير الرغبة في بحثٍ خاص.

مراجع المؤلّفة باللغة الفرنسية

Alain, vingt leçons sur les Beaux - arts, Paris 1951.

(آلان، عشرون درساً عن الفنون الجميلة، باريس 1951.

Aristot, Poétique, Les Belles- Letters, 1977.

(أرسطو، فن الشعر، منشورات الآداب الجميلة، 1977).

Baudelaire, Curiosités esthétiques, Garnier 1962.

(بودلير ، فضوليات جمالية ، منشورات غارنييه ، 1962).

Delacroix, Jaurnal, Plon, 1932.

(دولا كروا ، مذكرة، منشورات بلون 1932).

Dufrenne * -Phénoménologie de l'expérience esthétique, P. U. F. 1953.

** Esthétique et philosophie, Klinck - Sieck, 1063.

(دُيفون * - ظاهراتية التجربة الجمالية، المنشورات الجامعية الفرنسية 1953).

* * علم الجمال والفلسفة، منشورات كلانك، سييك، 1967).

Francastel * - Peinture et Société, Lyon, 1951

** - Etudes de sociologie de l'art, Médiations, 1982.

(فرانكاستل . - فن الرسم والمجتمع، ليون 1951).

- * * دراسات في علم اجتماع الفن، منشورات، وساطات 1982).

Freud, Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci, Gallimard 1965.

(فرويد، ذكرى من طفولة ليوناردو فانشي، غاليمار، 1965).

Gilson, Peinture et réalité, vrin, 1958.

(جيلسون ، فن الرسم والواقع ، منشورات فران 1958).

Hegel, Esthétique, Aubier, 1965.

(هيغل، علم الجمال، منشورات أوبييه 1965).

Heidegger, Nietzsche,Pfullingen, Neske, 1961.

(هايدغر، نيتشه، منشورات فولنجن ونييسك 1961).

Huyghe * - Les puissances de l'image, Flammarion, 1965.

** - Sens et destin de l'art, Flammarion, 1967.

(هيغ * - قُوي الصورة، فلاماريون 1965.

** معنى الفن ومصيره، فلاماريون 1967.

Kant, Critique de la Faculté de juger, Vrin, 1968.

(كانط، نقد ملكة الحكم، منشورات فران 1968).

Malraux, Les voix de silence, Gallimard, 1952.

(مالرو، أصوات الصمت، غاليمار 1952).

Merleau - Ponty * - Sens et non - sens, Nagel, 1948.

** - L'oeil et l'esprit, Gallimard, 1979.

(ميرلوبنتي ** - المعنى واللامعنى، منشورات نيجل 1948.

. . - العين والعقل، غاليمار 1979).

Nietzseh L'origine de la tragédie, (trade. G. Bianquis), Gallimard.

..- Le Cas Wagner, Gallimard, 1980.

(نيتشه . - صل الماساة (ترجمة جورج بيانكي)، غاليمار.

** حالة فاغنر، غاليمار 1980).

Platon, evres Gallimard, 1950.

(أفلاطون، المؤلّفات، غاليمار 1950).

Sartre .- Situation IV. Gallimard, 1973.

** - L'imaginaire, Gallimard, 1975.

(سارتر * - مواقف 4، غاليمار 1973.

** الخيالي، غاليمار 1975).

Schopenhauer, Le monde Comme volonté et représentation, P. U. F. 1966.

(العالم بوصفه إرادة وتمثيلاً، المنشورات الجامعية الفرنسية 1966).

ملاحظات المترجم

*) أسطورة الكهف هي التمثيل الرمزي الذي يستخدمه أفلاطون لبيان خداع ظواهر العالم المحسوس: فلو أشعلنا ناراً خلف مجموعة أشخاص يجلسون في مدخل كهف، وينظرون إلى الجدار الداخلي المقابل لهم، ومرَّ بين النار وبينهم فرسان على خيولهم، فسوف يرى أولئك الأشخاص خيال الفرسان المنعكس على جدار الكهف، لا الفرسان أنفسهم. وهكذا فالإنسان المادي لا يرى سوى خيال الحقائق. لا الحقائق ذاتها. (م).

* * *

صورة المرأة وقضاياها في القصّة القطرية الحديثة

نِضَال الصّالح

إذا كانت «المرأة تمثّل أفصح الأمثلة على وضعية القمر بكل أوجهها وديناميات‍ها ودفاعاتها»[1] في المجتمعات المغلولة إلى أصفاد الوعي البطريركي الذي يسلب هذه المرأة، عن سابق إصرار، إنسانيتها وحقّها في ممارسة وجودها على النحو اللائق بها، فإن وضعية المرأة في المجتمعات العربية بعامّة تمثل هذه الفصاحة في أكثر صورها جلاء، وأشدّها بروزاً.

لقد تعرضت المرأة العربية، عبر عصور مختلفة، لأعتى أشكال انتهاك الإنسان للإنسان، وواجهت وعياً زائقاً ذا مرجعيات تقليدية تم تشويهها واستعمالها على نحو ذرائعي أحياناً، وذا مرجعيات وضعية، أساطيرية ،تاريخية واجتماعية، أحياناً ثانية. وعلى الرغم من أن هذه المرأة قد حققت إنجازات مهمة تخصّها على أكثر من مستوى، فإن قطاعات واسعة من المجتمع العربي ظلت تنظر إليها بوصفها طاقة شريرة «يجب أن يُحكم تقييدها وحجبها لكي لا تنفلت فتدمّر الثوابت، أو على الأقل تزعج سلام الرجل المتفرغ لبناء مجده الخاص، ثروته الخاصة، نسله الخاص، قانونه الخاص، عرفه الخاص، عالمه الخاص الذي لا تنتمي إليه المرأة إلا بالقدر الذي يقرره لها الرجل»[2].

ومهما يكن صحيحاً أن ثمة تفاوتاً في وضعية القهر الذي تعانيه المرأة العربية بين قطر عربي وآخر، فإنها في معظم هذه الأقطار تعاني استلاباً لإنسانيتها، وتواجه ذهنية ذكورية مسلحة بأعراف ومواضعات وقيم وتقاليد تتسق وامتيازات هذه الذهنية، ومزودة بسلطات ومحددات صارمة لدور هذه المرأة ومكانتها في المجتمع.

ولعل من أهم ما يميز النتاج القصصي القطري الصادر في عقدي الثمانينات والتسعينات هو تلك الحفاوة التي يبديها حيال هذه الذهنية، محاولاً الكشف عن أهم تجلياتها في الواقع، وعن صورة المرأة القطرية بها، وأخيراً عمّا يقوّل محاولات تحررها منها. وهو في الحالات جميعها يقدم نماذج متباينة لهذه المرأة، بل نماذج تكاد تستجمع لنفسها مجمل الخصائص الاجتماعية والنفسية والمعرفية والسلوكية للمرأة القطرية، التي تتقاطع فيما بينها وتتداخل في كثير من النصوص. ومن المهم الإشارة هنا إلى أن النماذج التي نرصد تجلياتها في هذا النتاج تمثّل أكثر النماذج النسوية حضوراً فيه، وليست كلها، بمعنى أن ثمة نماذج أو صوراً أخرى، لكنها لا تشكل شاغلاً له، ولا تحوز سوى مساحة ضئيلة منه.

* - نماذج المرأة في القصة القطرية:

1 - نموذج الفتاة/ المرأة الخانعة:

المستلبة تماماً، والمستسلمة تماماً أيضاً لإرادة الوعي البطريركي، ولأعراف المجتمع وتقاليده ولإرادة الأب، غير المعللة، فيما يخص شؤون حياتها كافة، ويمثل هذا النموذج أكثر النماذج النسوية حضوراً في النتاج القصصي القطري، ويمكن تلمس أولى تجلياته في قصة وداد الكواري «ليلى»[3]، حيث ترغم نادية على التخلي عن حلمها في أن تصبح طبيبة في المستقبل، وعلى ترك دراستها، وتذعن لقرار أبيها وإرادته في زواجها من شاب لا تعرفه. «كل ما يميزه أنه الابن الوحيد لتاجر كبير دفع لوالدي مهراً خيالياً»، مبدية اعتراضاً خجولاً على هذا القرار.

وعلى الرغم من أن قصة نورة السعد «زهرة البلوشية»[4] لا تفصح عمّا يرغم الفتاة الفقيرة حمدة بنت السمّاك على الزواج من ابن الشيخ الذي طلب إلى أمه أن تخطبها له، فإنها تعرّي في الوقت نفسه تلك

الأعراف التي تكره الفتاة على الزواج ممن لا تريد: «وحطّوا حدة داخل التنور وصكّوا[5] عليها» حتى اقتادوها أخيراً إلى قصر ابن الشيخ. وتمثّل أم الساردة، في القصة نفسها، أكثر أشكال الخنوع تجلياً في القصة القطرية، التي لم تكن تقوى على مواجهة زوجها المنصرف لملذاته الخاصة، فتنتهي بها عطالتها إلى مصحة عقلية.

ويتجلى النموذج نفسه في قصة كلثم جبر «وجع امرأة عربية»[6]، حيث تجد بطلة القصة نفسها زوجة لرجل لم تستطع أن تحبه كما تعبر عن ذلك حين طلب إليها زوجها أن تقول له: «أحبك»، فتبدأ معاناتها النفسية التي تقسم ذاتها إلى نصفين كلاهما غير قادر على التكيّف مع الواقع المحيط بها: «أسقط في الغربة.. تزأر بداخلي وحشية الليالي الباردة.. يفترسني الوجع.. تتعالى بداخلي أصوات. تزأر بالأسى.. يحزن الحزن بداخلي ويرتعد.. أهمس بصعوبة:- غير قادرة». متابعة القاصة، من خلال هذا النموذج، ما اتسم به معظم شخصياتها النسوية في مجموعتها الأولى «أنت وغابة الصمت والتردد»[7] التي حفلت بنماذج نسوية «ساكنة، سلبية، تكتفي بالتفكير والاستغراق في صراع الذات»[9]، و«تُغرق نفسها في بحر من اليأس والدموع، تشكو في استسلام، وتستمرئ عذاباتها دون أن تسعى أو على الأقل تفكّر في تغيير ملامح هذا الواقع»[9].

وعلى نحوٍ أشد فصاحة وتعبيراً عن خنوع المرأة وانصياعها لإرادات غيرها وعجزها عن الرفض تقدّم قصة وداد الكواري «لا.. ليس من حقّك»[10] نموذجين نسويين عاجزين تماماً، ومسلوبي الإرادة تماماً، ومغلولين تماماً أيضاً إلى أصفاد الذهنية الذكورية التي تضع الرجل في مرتبة السيد المطلق والمرأة في مرتبة الأرقّاء.

تمثّل النموذج الأول شخصية فاطمة التي قضت حياتها وهي

«لا تعرف كيف تقول لا »، والتي لم تكن تسلم من أذى أخيها الصغير الذي «ضربها مرة بالمقلاة لأنها تأخرت في إحضار كوب الماء الذي طلبه، فشجّ رأسها »، وحين أعلمتها أمها بـ «القرار الذي اتخذه ربّ الأسرة» بمكوثها في البيت وتركها الدراسة استسلمت للقرار دون مناقشة، ودون مناقشة أيضاً زفّت إلى الرجل «الذي اختاره والدها زوجاً لها » والذي كان يبلغ الأربعين من العمر، بينما لم تكن هي قد جاوزت أعوامها الخمسة عشر. وظلّت صفة الخنوع لإرادة الذكر تلاحقها إلى ما بعد زواجها، إذ لم تَقْوَ يوماً على اختيار اسم لأحد أبنائها. أما النموذج الثاني فيتمثل في شخصية أم فاطمة التي أرضعت ابنتها الخنوع. كانت «تشببها كثيراً، مستسلمة مثلها.. تزوجت أباها وهي في الثالثة عشرة وكان هو في الثلاثين».

وكذا تفعل قصة شمّة الكواري «مالكة الفؤاد»[11] التي تقدم هي الأخرى نموذجين نسويين مثخنين بسكونيتهما، قانعين بما ارضته لهما الأعراف والتقاليد من مواضعات تجعل المرأة كائناً هامشياً، ينفّذ إرادات الرجال، ويذعن لها، وعليه ألا يبدي نحوها برماً، أو تعبيراً عن ضيق بها، أو علامات احتجاج عليها.

فالأم تتلقى إهانات زوجها العربيد صاغرة، وركلاته صامتة، وتكتفي بالبكاء فيما بينها وبين نفسها دون أن تجرؤ مرة واحدة على تنبيهه إلى ما يترصّد الأسرة من أخطار وهو مستغرق في ملذاته الخاصة، لاهٍ عن هذه الأسرة، منصرف إلى الشراب دائماً.

والابنة كذلك، سلسة الخنوع، لا تبدي اعتراضاً على قرار الأب بتزويجها من أحد أصدقائه المارقين ولم تفكر انفصالها عن زوجها التي اقتيدت إليه، فقضت مع طفليها بسبب سيجارة سقطت من يد الزوج العربي دائماً كأبيها، فحوّلت منزل الأسرة إلى رماد.

وفيما يشبه القصة السابقة، من حيث إرغام الفتاة على الزواج من رجل منحرف، ومن حيث سكونية هذه الفتاة وصمتها وعدم إبدائها أي رد فعل على إرادة أبيها الذي دفع بها إلى هذا الرجل، تقدم قصة مريم راشد الخاطر «الدروب الشائكة»[12] نموذجاً نسوياً مطابقاً إلى حد كبير لما قدمته قصة «مالكة الفؤاد»، ومفارقاً له نسبياً من حيث صمته حيال الأعراف التي تمنح الرجل، الأب أو الأخ، حق اختيار الزوج للفتاة. فـ«منى» تُزَف إلى تاجر المخدرات «مبارك» بإرادة أخويها المدمنين، وكل ما تبديه من اعتراض هو أن أغمي عليها لوقت قصير.

وتقدم مجموعة محسن الهاجري «البلاغ وقصص أخرى»[13] نموذجين آخرين للمرأة التي تقف عاجزة أمام ما تحدده لها مواضعات المجتمع وتقاليده، والتي تكتفي بالصمت حيال ما تقرره هذه المواضعات والتقاليد فيما يخص زواجها، أو علاقتها بزوجها فيما بعد. فأم أحمد في قصة «بقايا أم» تكتفي بالضراعة إلى زوجها المنحرف كي يحمل ابنه المريض إلى المستشفى، بينما يغط هذا الزوج في مسراته الخادعة التي تجلبها السموم إليه، حتى تقضي نحبها وطفلها المريض وجنينها على الرصيف.

غير أن أهم ما يثيره النموذج الثاني في هذه المجموعة، كما تقدمه قصة «العروس»، الذي يبدو مفارقاً تماماً من حيث مستواه التعليمي لما سبقه من نماذج نسوية، هو أن صاحبته حصلت على الدرجات العلمية العالية ما يؤلها لكي تدفع عن نفسها أذى تلك الأعراف الاجتماعية التي ترغم الفتاة على الزواج بإرادة أسرتها امتثالاً لتقاليد موروثة تمنح هذه الأسرة حق اختيار الزوج وفرضه على الفتاة. كان ثمة إحساس فقط بالمهانة ينتاب الأستاذة الجامعية، الحاصلة على الماجستير، بأنها تزف إلى رجل «عاطف، وقح، بل زنديق. رجل قد خلع الحياء وامتطى شهوته منذ أمد بعيد.. معاكسات مفضوحة، ولقاءات غرامية».

ويتردد هذا النموذج على نحو كثير، وواضح، في مجموعة د. أحمد عبدالملك «الغرفة 405»[14]، ليس بسبب كثرة نصوصها، بل بسبب الجفاوة التي يبديها الكاتب بالعلاقة بين الرجل والمرأة. إن معظم نساء الكاتب يبدو مكبّلاً بأغلال التقاليد، مستسلماً له، وخاضعاً لسطوته، وغالباً ما تخون هؤلاء النساء أزواجهن بسبب إرغامهن على الاقتران بهم، وكأنهن يمارسن بذلك نوعاً من الثأر لإرادتهن المعطلة، أو التي لا يقوين على الجهر بها، أو حتى الإشارة إليها. ويمكن أن نمثل بشخصية «العنود» في القصة التي تحمل المجموعة عنوانها، إذ «لم يكن لها دور في اختيار زوجها عند تزويجها»، ركبت «جواد الطاعة الأبوية» فتحولت «من فتاة في سنة أولى جامعة إلى ماكينة توليد أطفال درجة أولى».

على أن أكثر الصور إثارة لهذا النموذج هو ما تمثله شخصية «مريم» في قصة «التركة المتأخرة» التي لا تبدي أي نوع من التمرد على ممانعة زوج أختها، بلى زوج أختها!! في أن تقترن بأحد، مبعداً كل الخطّاب الذين طلبوها للزواج، والتي تستسلم لذلك «وتتعامل معه كالواجب اليومي»، و«تتناسى أنوثتها ولا تلتفت إلى دقّات قلبها المضطربة».

2 - نموذج الفتاة/ المرأة المتمردة:

المزوّدة، أحياناً، بوعي كافٍ لممارسة إنسانيتها واختيار قراراتها، والمعبرة، أحياناً ثانية، عن وعي ناقص، أو عن طيش وتهور في هذا المجال، بمعنى أن النتاج القصصي القطري يقدم صورتين للتمرد: صورة إيجابية دالة على زاد معرفي ونفسي ناضجين وصادرين عن فهم صائب لمعنى الحرية، وصورة سلبية تختزل هذا المعنى إلى أقل دلالته شأناً. ولعل من أهم ما تتسم به النساء اللواتي يمثلن الصورة الأولى هو انتهاؤهن إلى العنوسة في معظم الأحيان، وارتطامهن الدائم بنظرة المجتمع المدججة بالأوهام والأقاويل عن الفتاة التي تجاوزت سن الزواج. أما اللواتي يمثلن

الصورة الثانية، فغالباً ما يبدو تمردهن طارئاً ومرتبطاً بمرحلة مبكرة من حياتهن، إذ سرعان ما يتخلين عن قناعاتهن في مرحلة تالية، ويبدين نوعاً من الرثاء لهجائهن السابق أعراف المجتمع وتقاليده، وكأنهن كن يعانين أوهاماً لا تتفق وتلك القيم التي تشيعها الذهنية الذكورية عن الخراب الروحي والقيمي والذي آلت إليه المجتمعات التي منحت المرأة بعضاً من حقوقها. والصورتان كلتاهما أقل صور المرأة تردداً في النتاج القصصي القطري، ومسوّغ ذلك كما نرى مساحة الهامش الاجتماعي الذي لا يمكّن المرأة من امتلاك الجرأة الكافية لمواجهة تلك الأعراف والتقاليد، والتمرد على مواضعاتها.

تنتمي «ليلى» في قصة مريم محمد عبدالله «بداية الطريق»(15) إلى النموذج الأول الذي يبدي وعياً واضحاً باختيار قراراته وعدم إذعانه للأعراف التي ترغم الفتاة على الاقتران بقريب لها، إذ ترفض ليلى الزواج من ابن خالها «قاسم» على الرغم مما يتمتع به من صفات تجعل أي فتاة تحلم بالزواج منه، وعلى الرغم أيضاً مما كان يتنازع ذاتها من موقعين متضادين: الاستسلام لتلك التقاليد حفاظاً على مكانة أسرتها، والرفض لها تلبية لحقها في الزواج ممن تحب: «أريد أن أتزوج شاباً أحبه، أغوص في أعماقه، وكأنني أعرفه من سنين».

على حين تنتمي «نورة» في قصة أمينة اسماعيل الأنصاري «خواطر فتاة صغيرة»(16) إلى النموذج الثاني، أي إلى النموذج الذي يبدي تمرداً على أعراف واقعه الاجتماعية دون أن يكون محصناً بوعي كافٍ، والذي يبدو تمرده طارئاً سرعان ما ينقلب إلى رضا بهذه الأعراف وتمثّلٍ لها. لقد كانت «نورة» دائمة الضجر مما يتردد أمامها من لازمة: «العادات والتقاليد» التي أرغمت أمها على الزواج من أبيها لأنه ابن عمها فقط، كما دفعت أختها الكبرى إلى العنوسة لأنه لا يحق لها الزواج

إلا ممن ترتضيه تلك الأعراف، وحُرمت ابنة عمتها من السفر إلى الخارج لإكمال دراستها. غير أن هذا الضجر ما يلبث أن يتخذ صوراً شائهة للتمرد، صوراً مقلوبة، تدفع نورة إلى إقامة علاقات، وبطرق محفوفة بالكذب وبأساليب دالة على قصور في الوعي، ولذلك تنتهي هذه العلاقات جميعها إلى الفناء بسبب ما كانت تحمله في أحشائها من أورام الخديعة، كما تنتهي نورة نفسها إلى الاستسلام لتلك اللازمة الاجتمعية بعد أن اكتشفت أن ابن خالتها محمد قد طلب يد أختها بدلاً منها كما كانت تتوهم، وبعد أن صدّقت ما كان قد حدثها به زوج صديقة أختها عن الخراب الروحي الذي يفتك بالمجتمعات الغربية التي كانت نورة تبدي ولعاً بها.

وتمثل بطلة قصة كلثم جبر «ميلاد جديد»[17] ما يعبر عن الصورة الثانية للتمرد الذي ينتهي إلى الرضا بواقع الحال أخيراً، فما إن أبدت هذه البطلة رغبة في الانعتاق من كل ما يصلها بالماضي المدجج بالتقاليد، فأهملت حقيبة سفرها ولم تصطحبها معها، وقررت أن تتخذ لنفسها اسماً جديداً، وأبهجها أنها لا تحمل نقوداً، وعبّرت عن إصرار عارم على التحرر من ثقل الماضي الاجتماعي بقولها: «لماذا أعود؟ لماذا العودة؟ والمال، والحقيبة، والملابس والاسم؟ لماذا الانتماء إلى هوية واحدة؟ أو وطن واحد. أم واحدة؟ لماذا هذه الروابط؟ لماذا؟ إنها تخنقني كالسلاسل». ما إن تبدي ذلك كله، حتى تتخلى عنه، وهي تجد نفسها وحيدة في قلب باريس وقد هبط الظلام: «تجمّع البكاء في صدري، صرخت الظلام، أخاف الظلام.. أريد العودة.. أريد الانتماء، أريد الوطن».

3 - نموذج الفتاة/ المرأة الناضجة:

التي تمتلك من الوعي ما يمكّنها من مواجهة ظروف معيشية ضاغطة، والتي تتعامل مع هذه الظروف على نحوٍ موضوعي يقدم الواجب

على الحقيقة ويؤثر الآخر على الذات، ومن اللافت للنظر أن معظم اللواتي ينتمين إلى هذا النموذج غالباً ما يرتبط بجيل الفتيات اللواتي لم يتجاوزن من العمر أكثر من خمس عشرة سنة، واللواتي يبدين نضجاً فائقاً لأعمارهن ووعياً زائداً على حصيلتهن الثقافية أو الدراسية.

ففي قصة حصة يوسف «وبدأ حديث آخر»[18] تفقد مريم أمها وهي ماتزال في الرابعة عشرة من عمرها، فتجد نفسها مسؤولة عن تربية أخوتها الصغار، بمن فيهم أختها الوليدة التي أنجبتها أمها قبل أن تفارق الحياة، وعن إعانة أبيها المقعد، فلم تعش طفولتها، ولم تمارس من هذه الطفولة شيئاً. وجدت نفسها أماً بالغة النضج، وتدير البيت كسيدة رشيدة.. وتنظر في العواقب قبل أن تقع». وتسدي النصائح لصديقتها الطائشة ليلى التي دفعت خطيبها أحمد إلى التفكير بمريم بدلاً منها، وحين أراد أحمد الإفصاح لمريم عن تعلقه بها «قاطعته بصوتها المخنوق بالبكاء:- ستخرج من هنا قبل أن تقول أي شيء» مع أنها كانت تنظر إليه بإعجاب شديد.

ويتجلى الوعي في أكثر مظاهره إشراقاً وتعبيراً عن النضج في شخصية فاطمة، في قصة كلثم جبر «شجرة السنديان العجوز»[19]، التي تختار الانتصاف لقريتها من حبيبها الذي سرق مع غرباء جهود البحّارة وعرقهم، قائلة له: «فرح القرية مهري».

وإذا كانت مريم في قصة حصة يوسف «وبدأ حديث آخر» قد فقدت أمها، فنهضت بمسؤوليات أسرتها وهي لم تزل فتاة صغيرة، فإن مريم أيضاً في قصة وداد عبداللطيف ا لكواري «بطاقة دعوة»[20] تفقد والديها وهي طفلة في الخامسة عشرة، وتنهض بمسؤولياتها تجاه شقيقها الوحيد، فتتدبر لنفسها عملاً بوساطة جارٍ لأسرتها، وتتابع دراستها وتغدق على شقيقها «من أمومتها المبكرة بسخاء».

وكذا تكافح الأم في قصة أخرى لوداد الكواري «الرحلة الأخيرة»[21]، التي كانت تعمل ساعات طويلة على آلة الخياطة لتوفر لأطفالها اللقمة بينما زوجها مستغرق في أنانيته، مهموم بأناقته.

وصورة الأم نفسها تتردد في قصة أخرى لوداد الكواري أيضاً بعنوان «النجاة»[22]، حيث تقضي أم لولوة سنوات كثيرة تغسل وتمسح في إحدى المدارس لتعول ثلاثة أطفال بعد وفاة زوجها، مؤدية بذلك أكمل صورة للأمومة، دون أن تجد في النهاية من ابنتها المتعلمة! ما يعوضها شيئاً من كفاحها المرير.

4 - نموذج الفتاة/ المرأة الطائشة:

المعبرة في سلوكها وردود أفعالها عن قصور واضح في الوعي، وعن فهم خاطئ لمعنى الحرية، وعن ولع بقشور الأشياء وليس بجواهرها.

ولا يتمثل هذا النموذج في الفتيات اللواتي لم ينضجن أعماراً ومعرفة ونفسياً بعد، ولا في النساء اللواتي لم يحصلن على قسط من المعرفة فحسب، بل إنه يمتد ليشمل المرأة التي نالت قسطاً وافراً نسبياً من التعليم واللواتي لم يحصنهن هذا التعليم من الانزلاق إلى الطيش، وما إليه أحياناً.

وأول ما يتجلى هذا النموذج في النتاج القصصي القطري الصادر في عقدي الثمانينات والتسعينات في قصة حصة يوسف «وبدأ حديث آخر»[23]، فعلى الرغم من بلوغ نورة العشرين من عمرها، فإنها لم تكن تجاوز مرحلة الطفولة الأولى في أفعالها. فخسرت بذلك خطيبها أحمد الذي كان قد رفض اختيار والديه لزواجه من قريبة له واختارها هي. كانت نورة «لا تعي سوى ما تريده هي فقط، ولا تدري سوى رغباتها الطفولية» حتى أودى بها هذا الوعي وتلك الرغبات إلى دفع أحمد إلى التفكير بصديقتها مريم التي كانت على النقيض منها.

وبسبب ما تتمتع به نورة أيضاً في قصة أمينة اسماعيل الأنصاري «خواطر فتاة صغيرة»[24] من فهم مقلوب لمعنى التحرر من قبضة التقاليد والأعراف الاجتماعية، فإنها تقيم علاقات.

وأكثر ما يتجلى هذا النموذج في قصة وداد الكواري «ليست إلا ذبابة»[25] التي تقدم شخصية نسوية «تاريخها.. حافل بالمؤامرات والدسائس والإيقاع بين المخلوقات غير المحصنة ضد البشر، مفرداتها من الشتائم والكلمات البذيئة تفوق كل ما في قواميس العالم». هي أم، لكنها لا تعرف معنى لشرف الأمومة وقيمها، متزوجة، لكنها لا ترعوي عن إقامة علاقة متهتكة.

وفي مجموعة شمّة الكواري «نحن نزرع الحب»[26] صورة جهيرة لهذا النموذج من النساء اللواتي يعبرن عن قصور واضح في الوعي، ففي قصة «زواج» تهجس فاطمة بـ «زوج، أي زوج» ويخيّل لها أن حجابها الذي يستر نضارة بشرتها وبياضها واتساع عينيها وسوادهما كما تقول هو السبب في عدم التفات أحد من الرجال إليها، فتخلعه، لكنها مع ذلك لم تحظ باهتمام أحد، فتتوهم من جديد أن بضعة خطوط من «الماكياج» سيكون لها أثر السحر، فترتطم بالإهمال نفسه، وتهمل هي أيضاً دراستها معللة ذلك بأن الشهادة الجامعية غير نافعة مادام «مصير كل بنت الزواج وتربية الأولاد» إلى أن تنتهي بها أوهامها إلى انحدار.

وتقدّم مجموعة د. أحمد عبدالملك «الغرفة 405» أكثر من صورة لهذا النموذج، ففي القصة الأولى من هذه المجموعة، «مكالمة منتصف الليل»، تسلب أمل زوج صديقتها مريم، إنه «الطوفان الذي يأتي بلا مبررات ولا مقدمات، وتضيع دونه كل أبجديات العقل وتنظيراته» على الرغم من أن أمل هذه كانت طالبة جامعية، وأن زوج صديقتها كان يكبرها بنحو عشرين عاماً.

ورداً على انصراف الزوج إلى شؤونه الخاصة كما تعلل منى تصرفاتها في قصة «الخيانة الخريفية»، تبحث عن «علاقة خارج الإطار الشرعي» مع أن بعض أولادها جاوز العشرين من عمره.!

وتعاين قصة «الزواج السابق» نموذجاً آخر لهذا النوع من النساء، إذ تهمل مريم المتعلمة زوجها المحب، وتنصرف عنه مشككة في استقامته، ولا تكف عن الإساءة إليه وإلى التفكير في الزواج من تلك الفتاة العربية التي التقاها في إحدى أسفاره خارج قطر.

وتنغمس هند، في قصة «الزوجة الصغيرة»، في شؤونها الخاصة، وتقضي وقتها في متابعة «الموضة» وفي لقاء صديقاتها ومشاركتهن الأفراح، فتهمل واجباتها ا لمنزلية وعملها في التعليم، فتلقى جزاءها في وضعها في ذيل قائمة المدرسات في تقويم آخر العام، وفي طلاقها أيضاً.

وإذا لم يكن تحصيل هند العلمي وعملها في حقل التعليم قد حصّناها من الانزلاق إلى مهاوي النرجسية وإيثار الذات على الواجب، فإنه يبدو كذلك في شخصية حنان، في قصة «الضحية»، التي كانت «امرأة مثقفة وتكتب شعراً جميلاً ولها حوارات جادة في كثير من المنتديات النسائية»، والتي لم يطق زوجها احتمالها لأكثر من شهرين بسبب تصرفاتها الرعناء. ومع أن هذا الطلاق كان كافياً لثنيها عن تلك التصرفات، إلا أنه زادها رعونة وطيشاً، كأختيها الصغيرتين، من مختلف قطاعات المجتمع، إلى أن أغرت زميلها في الإدارة التي تعمل فيها بتطليق زوجته، ودفعته فيما بعد إلى تطليقها نفسها بعد وقت قصير من زواجه بها...! إن معظم نساء أحمد عبدالملك ينتمي إلى هذا النموذج النسوي، ومعظمهن أيضاً يبدو والغاً في اللهو وفي شؤونه الخاصة، منصرفاً إلى هواجسه المعبّرة عن خلل في الوعي، والذي لا يكتفي بقلب

حياته الأسرية إلى جحيم لا يحتمل، بل يفعل ذلك بحيوات الآخرين وينتهي بها إلى الدمار غالباً.

وتهجو قصة محسن الهاجري «امرأة سافرة»[27] ما يمارسه الوعي الناقص في حياة المرأة وسلوكها وطرائق تعامل الرجال معها، إذ تبدي بطلة هذه القصة من السفور والزينة ما يجعل الآخرين ينظرون إليها بوصفها.... كما تهجو قصة جمال فايز «الشرنقة»[28] الوعي نفسه، أيضاً، وذلك من خلال رصدها لامرأة متشبّثة بعباءتها ونقابها الذي لا يظهر منه سوى عينيها في الطائرة التي تجمعها مع عدد من أبناء قطر، لكنها ما تلبث أن تخلع تلك العباءة، وترمي بالنقاب، وبأكثر ثيابها، لتغادر الطائرة حين وصولها سافرة.

* قضايا المرأة في القصة القطرية:

يعاين النتاج القصصي القطري الصادر في عقدي الثمانينيات والتسعينيات مختلف مؤرقات المرأة في المجتمع القطري، وما تمارسه العادات والتقاليد الاجتماعية من استبداد يسلب هذه المرأة حقها في اتخاذ قراراتها في الشؤون التي تخصّها، وإلى الحد الذي يمكن القول معه إن مجمل هذا النتاج يتضمن في تضاعيفه اشتغالات جمالية ومقاربات واقعية لما ينتجه الواقع في هذا المجال. بمعنى أنه يكاد لا يدع أياً من الشأن الاجتماعي الذي يعبّر عمّا يثيره هذا الواقع فيما يخص قضايا المرأة ومشكلاتها. وهذه السمة ليست خاصة بالمشهد القصصي في قطر وحده فحسب، بل إنها تبدو حاضرة كذلك في نتاج معظم كاتبات القصة القصيرة في أقطار الخليج العربي، إذ يرى د. سليمان الشطي في دراسته للقصة القصيرة في الكويت أن أربعاً وثلاثين قصة من خمس مجموعات للقاصة الكويتية ليلى العثمان تهجس بقضايا المرأة ومشكلاتها، أي

ما يشكّل نصف عدد قصص هذه المجموعات[29]. والأمر نفسه يتجلّى في نتاج كتّاب القصة في المملكة العربية السعودية، حيث تشغل المرأة وقضاياها جانباً كبيراً من اهتمام قصص ما بعد الخمسينات، على اختلاف نماذجها «المرأة، الأم، والزوجة، والحماة، والشقيقة، ومشاكلها: مطلّقة، ومتسولة، وعانساً، كما نجد المرأة...، والمرأة الجاهلة»[30].

وإذا كان الشأن الأساس لأدب المرأة العربية بعامة هو إعادة الاعتبار لكيان المرأة[31]، فإن مجمل النتاج القصصي النسوي القطري ينهض على هذا الشأن، محاولاً من خلال الأدب، إماطة اللثام عمّا يكبح إرادة المرأة القطرية في تحقيق المزيد ممّا أنجزته على أكثر من مستوى، التعليم بخاصة.

تتمثّل قضايا المرأة ومشكلاتها، كما يقدّمها النتاج القصصي القطري، في: العادات والتقاليد، وإكراه الفتاة على الزواج ممّن يختاره الأب أو يرتضيه عادة دون موافقة الفتاة أ و استشارتها، وإكراهها على الزواج من قريب، والزواج المبكّر والفارق العمري بين الزوجين، وإدمان الزوج، وتعدد الزوجات، والخيانة الزوجية، والعنوسة، والطلاق. غير أن هذه القضايا والمشكلات لا تمثّل مجمل قضايا المرأة القطرية ومشكلاتها التي يقدّمها النتاج القصصي القطري، بل هي الأكثر حضوراً فيه، وهي تتقاطع فيما بينها، وتتداخل، في النموذج النسوي الواحد، بمعنى أن بعض النماذج النسوية قد يعاني جملة من هذه القضايا والمشكلات، كسطوة العادات والتقاليد التي تكره إحداهن على الزواج ممن يختاره الأب أو من قريب لها، وزواج زوجها عليها فيما بعد، وتعرضها لخيانات مريرة، ثم انتهاؤها إلى الطلاق، وما ينتجه ذلك كلّه من آثار مدمرة على المستويين الفردي والجمعي.

1 - العادات والتقاليد الاجتماعية:

تمثّل العادات والتقاليد الاجتماعية أكثر القضايا التي يهجس بها معظم النتاج القصصي القطر وشخوصه النسوية على نحوٍ خاص، والتي تبدو هذه الشخوص بسببها «سجناء تحت رحمة جلاد»[32]. إنها «**الكابوس الجاثم على مصير كل فتاة في هذا المجتمع**» كما تعبّر عن ذلك نورة في قصة مريم محمد عبدالله «بداية الطريق»[33]. وغالباً ما تحدد هذه العادات والتقاليد في إكراه الفتاة على الزواج من أحد أقربائها، أو ممّن يختاره الأب، وفي عدم مراعاة الفارق العمري، وفي منعها من متابعة تحصيلها العلمي، وفي اختيار الأسرة زوجة لأحد أبنائها دون إرادته في الأغلب الأعم. وعلى الرغم من أن النتاج القصصي القطري لا يفصح على نحو مباشر عن هذه القضية سوى في نصوص قليلة منه، فإنّ مجمل قضايا المرأة القطرية ومشكلاتها يرتدّ إليها.

وأكثر النصوص القصصية القطرية تعبيراً عن هذه القضية قصّة مريم محمد عبدالله المشار إليها آنفاً، التي تفسح فيها أم نورة عن السطوة التي تمارسها الأعراف الاجتماعية فيما يخص زواج الفتاة، إذ تقول لنورة التي عبرت عن رفضها الزواج عن ابن خالها قاسم: «هكذا عادتنا، هكذا تقاليدنا، ولابد من زواج الفتاة لأحد أقربائها». وتلخّص قصة أمينة اسماعيل الأنصاري «خواطر فتاة صغيرة»[34] ما تشبه مخالب العادات والتقاليد في حياة المرأة القطرية على نحوٍ يكاد يستجمع لنفسه معظم تجليات هذه العادات والتقاليد وأشكالها في المجتمع القطري: «عادات وتقاليد.. لقد سئمت هذه الكلمة ومللت من[35] سماعها. تحاصرني التقاليد من كل جهة ولا أجد مفراً منها. ليتني ولدت في مكان آخر، في بقعة من الأرض لا تعرف معنى التقاليد.. تقاليد ورثوها منذ مئات الأجيال ومازالوا يحافظون عليها ويدعونها تتحكّم في

مصائرنا نحن. لقد تزوج أبي من أمي لأنها ابنة عمّه فقط ولأن التقاليد تأمر بذلك وعاد وتزوج عليها بعد ذلك ولم تجد التقاليد حرجاً.. وأختي الكبرى المسكينة بلغت الثلاثين دون زواج لأن مهرها غالٍ كما تنص التقاليد ولأنه لا يجوز لها أن تتزوج أياً كان.. وابنة عمّتي العبقرية.. حُرمت من السفر إلى الخارج لإكمال دراستها والتقاليد هي المسؤولة بالطبع».

وتدفع هذه العادات والتقاليد «العنود»[36]، في قصة أحمد عبدالملك التي تحمل المجموعة عنوانها، أي: «الغرفة 405» إلى ترك دراستها الجامعية للزواج من رجل لم تعرفه ولم تحبه، وللتحوّل إلى آلة تفريخ. جاءها «من خلف العادات والتقاليد وركبت هي المسكينة جواد الطاعة الأبوية ووافقت» مكرهة على زواجه منها، وصاغرة أمام عودته متمايلاً كل ليلة، ولائبة عمّا يرمم فيها انكساراتها، وما يعيد إليها شيئاً من أنوثتها الضائعة.

وتقف العادات والتقاليد، كما في قصة أخرى لأحمد عبدالملك «ديوان شعر»، عائقاً طاغياً أمام ما يكلل علاقة منيرة المرهفة، ابنة «العائلة المعروفة»، بمنصور ذي الأخلاق الرفيعة، المنحدر من أسرة غير ذات حسب ومال، إذ «يزأر» أبوها قائلاً: «لا تحاولي أن تدعي مثل هذه الأشكال تدلّس بيوتنا، نحن لا نناسب إلا من هو من ثوبنا ومقامنا».

2 - الإكراه على الزواج:

إمّا من قريب للفتاة غالباً، أو ممّن يختاره الأب في أحيان أقل. بمعنى سلب هذه الفتاة حقّها في اختيار الزوج الذي تراه مناسباً، وتمكين الأب وحده فقط من هذا الحق. وغالباً ما ينتهي هذا الزواج إلى الطلاق كثيراً، أو إلى الخيانة الزوجية أحياناً. وليست مرجعية السلطة التي تمنح الأب هذا الحق ليست اجتماعية بالضرورة دائماً، بل هي مرتبطة بشروط

اقتصادية في بعض الحالات، حيث يكره الأب ابنته على الزواج طمعاً في المال، أو خلاصاً من فقر.

ففي قصة وداد عبداللطيف الكواردي «ليلى»(37) يقتلع الأب ابنته نادية من مقاعد الدراسة، ويرغمها على الزواج من شاب لا تعرفه، كل ما يميزه أنه الابن الوحيد لتاجر كبير دفع لأبيها مهراً خيالياً. ودون أن يحاور والد نورة، في قصة مريم محمد عبدالله «**بداية الطريق**»(38)، أحداً من الأسرة يبرك طلب قاسم يد نورة ابنة عمته، وحين تبدي نورة اعتراضاً على الزواج منه تقول لها أمها: «ليس للبنت اختيار، منذ متى والفتاة تعارض أهلها في زواجها؟».

ويرتطم الزوج، في قصة وداد عبداللطيف الكواري «رجل بلا كلمة»(39)، الذي آثر الارتباط بفتاة «كالماس الخام لا يكتشف بريقها سواه» تاركاً الفتاة التي أخلصت له نهباً للحزن، يرتطم بما يكتشف ليلة زفافه من صور تثبت أن لعروسه علاقة عاطفية سابقة، وحين نشر هذه الصور أمامها «قالت في هدوء لم يتوقعه:- لم أخترك، لقد فرضوك عليّ كزوج، وليس لك حق [في] محاسبتي على الماضي».

وفي قصة أخرى للكواري نفسها، «لا، ليس من حقّك»، تزّف فاطمة إلى رجل اختاره والدها لها «كما يختار لها دائماً ثيابها ومصيرها»، إلى رجل في الأربعين من عمره بينما هي لم تكن قد تجاوزت الخمسة عشر عاماً.

ومن اللافت للنظر أن هذا الحق، أي حق اختيار الزوج، يبدو ممنوعاً على اللواتي حصلن قسطاً من المعرفة والعلم أيضاً، وليس وقفاً على الفتيات اللواتي أرغمن على مغادرة مقاعد الدراسة مبكراً. ففي قصة محسن الهاجري «العروس»(40) ترغم الأستاذة الجامعية على الزواج ممّن

لا تحب، حتى لتحس وهي في ليلة زفافها كأنها «ثكلى في ثوب عروس».

وتتردد هذه القضية كثيراً في مجموعة د. أحمد عبدالملك[41] بسبب الحفاوة التي يبديها الكاتب بالشأن الاجتماعي عادة. ويمكن أن نمثّل لذلك بالقصة التي تحمل المجموعة عنوانها، حيث تدفع «العنود» إلى الزواج دون استشارتها تنفيذاً لإرادة أبيها. ثم بقصة «ابن العم» التي تقدم مثالاً فصيحاً لهذه القضية، إذ تكره منيرة على الزواج من ابنها، الذي ما يلبث أن يضيّق عليها حياتها فيما بعد، فيمنعها من متابعة دراستها، ويحاصرها في زياراتها لأهلها، ويفرض عليها نوعاً من المجلات ووقتاً محدداً لمشاهدة التلفاز. وأخيراً بقصة «ابن القبيلة» حيث تُقاد جواهر إلى ابن عمّها على الرغم من رفض ابن العم لها.

ويتفرّع عن هذه القضية ما ينتجه الزواج من الأقارب من آثار سلبية مرضية على الأبناء، كما في قصة وداد الكواري «ولا عزاء»[42] التي تعالج هذه القضية من خلال ما يورثه الزوجان القريبان من مرض لابنتهما ياسمين التي ظلت تعاني هذا المرض لمدة ثمانية عشر عاماً إلى أن فتك بجسدها تماماً: «ثمانية عشر عاماً منذ أطلت ياسمين للدنيا وهو رهين شعور لا يبرح ذهنه، هو المسؤول عن تلك الجرثومة التي تسرح في دمها، نصحه أهل الخبرة واعلم بعدم الزواج من الأقارب.. لكنه صمم عنداً».

3 - الزواج المبكّر والفارق العمري بين الزوجين:

تتجلّى سطوة التقاليد الاجتماعية التي تسلب الفتاة حقّها في اختيار الزوج، وتمكّن الأب وحده من هذا الاختيار، في أن تكره هذه الفتاة على الزواج من رجل تفصله عنها سنوات طويلة من ناحية السن، وفي سن مبكرة من حياتها.

ففي قصة نورة السعد «زهرة البلوشية»[43] تساق الفتاة الصغيرة زهرة، إلى أبي صالح الطاعن في السن، وحين يتساءل أحدهم عمّا إذا كان أبو صالح هذا قادراً على أن يكون رجلاً حقاً، تجيب الجدة قائلة: «الرجل لا يعيبه إلا جيبه». وتزوّج بطلة قصة وداد الكواري «صباح آخر»[44] وهي في الخامسة عشر من عمرها لرجل يكبرها بنحو عشرين عاماً. كان «جافاً كصباها، قاسياً كوحدتها.. لا تكاد تراه إلا حين يريدها كامرأة ولا يكاد ينتهي من رغبته حتى يمجّها وينساها». وتُدفع أم فاطمة، في قصة أخرى للكواري، «لا، ليس من حقك»، وهي في الثالثة عشرة إلى رجل في الثلاثين «سلبها طفولتها وحياتها وأصاب الضمور مشاعرها وحواسها». وما إن تنهي فاطمة، ابنتها، دراستها الإعدادية حتى يزوّجها أبوها إلى رجل في الأربعين «دفع ثمنها كاملاً، وخمسون ألفاً بالتمام».

وغالباً ما ينتهي هذا النوع من الزواج إلى الإخفاق، ففي قصة «زهرة البلوشية» يوسع أبو صالح زهرة ضرباً مبرحاً لأنها تمنعت عليه حتى يكاد يودي بها إلى الموت، وكانت زهرة نفسها تستعذب ذلك مؤملة أن تموت حقاً، وكذا يحدث لبطلة قصة «صباح آخر» التي يهجرها زوجها دون طلاق، فتصاب بالشلل، ولفاطمة في قصة «لا، ليس من حقك» التي ما إن تزوج زوجها من امرأة أخرى حتى أرسل إليها ورقة الطلاق.

4 - الإدمان:

أي تعاطي الزوج الشراب أو المخدرات الذي يحوّل حياة المرأة إلى جحيم لا يطاق، وينتهي في كثير من الأحيان إلى الطلاق. وتمثّل هذه القضية واحدة من أهم القضايا التي تكابدها الشخوص النسوية في النتاج القصصي القطري، والتي تبدو حاضرة في معظم هذا النتاج.

فأم قاسم، في قصة شمّة الكواري «الحصاد»[45]، تعاني واقعاً أسرياً قاسياً بسبب إدمان زوجها الشراب وانصرافه إلى ملذاته، وكثيراً

ما كانت تتلقى منه ضربات وركلات وإهانات تنتهي بها إلى طردها أحياناً كثيرة خارج البيت. وتتعرض أم فهد، في قصة أخرى للكواري بعنوان «مالكة الفؤاد» إلى إهانات زوجها السكير وقبضاته، وحين يفيض بها الكيْل تطلب الطلاق لتفر «من جحيم صنعه زوج لا يرحم»، كما تتعرض ابنتها فاطمة إلى المعاملة نفسها بسبب تزويج أبيها لها من رجل مدمن أيضاً، إلى أن تقضي وطفليها بسبب ذبالة سيكارة سقطت من يد الزوج المنحرف.

وعلى الرغم من أن مجموعة «10 أصوات شابة» تهجس نصوصها جميعاً بمعاينة آثار تعاطي المخدرات في الفرد والمجتمع بآن، فإن نصاً واحداً فحسب، هو «الدروب الشائكة» لمريم راشد الخاطر، يرصد أثر ذلك في المرأة، حيث تُرغم مني على الزواج من تاجر المخدرات «مبارك»، فترفض الإنجاب منه، الأمر الذي يدفع مباركاً إلى تطليقها، سالباً إياها كل ممتلكاتها.

وإذا كان مجمل النتاج القصصي القطري لم يتعرض للآثار التي ينشبها إدمان الأب في حياة أبنائه، بمعنى أنه لا يقدم صوراً مباشرة لهذه الآثار، بل يكتفي بمعاينة تجلياتها في حياة الأمهات فحسب، فإن قصة كلثم جبر «الحلم»[46] تسد هذا النقص من خلال رصدها لما يثني الشاب عن الارتباط بالفتاة التي أحبها بسبب إدمان أبيها: «تجاهل إنسانيتها، وتقوقع حزيناً وهو يهمس:- ولكن المجتمع ماذا يقول؟».

وليس غلواً أن يقول المرء إن معظم الشخصيات الذكورية في مجموعة أحمد عبدالملك «الغرفة 405» شخصيات مدمنة، باحثة عن ملذاتها الزائفة، ومستغرقة في أوهامها عمّا يثيره الشراب من تحرير لها من عذاباتها ومؤرقاتها، فتدير بذلك ظهورها لمسؤولياتها تجاه أسرها، وتجلب لها ما يفتك بتماسكها، وبما ينتج القهر في ذوات النساء بخاصة.

وغالباً ما تبدو هذه الشخصيات ذات بنية نفسية هشّة، حثيثة الخطى إلى مهاوي الخطيئة، وصريعة وعي ناحل يستعذب اللحظة الراهنة دونما تقدير لنتائجها وآثارها.

فما إن تدغدغ المكالمة الهاتفية النسوية المجهولة المصدر أذن ناصر، في قصّة «للمرأة كرامة»، حتى تبتدع مخيلته صورة لها: «فتاة ساحرة الجمال، تسبقها ابتسامة خيالية»، ويعود... إلى زوجته في ساعة متأخرة من الليل.... وكانت الحبة في طريقها إلى مخّه وأعصابه»، حتى تفجع زوجته به، وحتى يجد نفسه رهين الشرطة بسبب تعاطيه المخدرات، فلم يكن من هذه الزوجة إلا أن لملمت حقائبها وما تشظى من كرامتها المهدورة، وغادرت البيت. ومن المهم الإشارة هنا إلى أن هذه القصة واحدة من مجمل النتاج القصصي القطري الذي يقدّم شخصية نسوية مدمنة، وهي شخصية لا تشكل نموذجاً في المجتمع القطري.

ويضطرم إدمان الزوج، في قصة «الغرفة 405»، الذي كان يعود إلى منزله تائهاً كل ليلة. يضطرم في نفس «العنود»، زوجته، التي عللت نفسها أكثر من مرة بأن «يركن الزوج إليها.. يحاورها.. يلاطفها.. يسمعها كلمة (أحبك)» حنيناً جارفاً إلى ما يمنحها حقها في حياة أسرية هانئة، وما يلبث هذا الحنين أن يجد إسقاطاً له في شخصية الكاتب الذي التقته العنود وطفلته الصغيرة في حديقة «الهايد بارك» بلندن.

5 - تعدّد الزوجات:

تفضي العادات والتقاليد الاجتماعية التي ترغم الشاب والفتاة معاً على الزواج بوصفهما قريبين إلى حياة أسرية غاصّة بالفروق النفسية بين الزوجين، وتنتج هذه الفروق بدورها مشكلات تدفع بالزوج إلى الزواج من ثانية، وربما ثالثة وربعة. ومعظم النتاج القصصي القطري الذي يقارب قضية تعدد الزوجات يسوّغ هذه القضية على النحو الذي قدمناه، وقليل

منه يقدّم نماذج ذكورية ذات طبيعة بطريركية خالصة في أصولها، بمعنى أنها تكرر زواجها من أكثر من امرأة دون مرجعيات اجتماعية معبرة عن تلك الأسباب التي تدفع الرجل إلى الزواج من امرأة ثانية، أي أنه مزواج بطبعه، لاهثاً وراء النساء، رغبة في التمويه على نقائص في الذات، أو طمعاً في مال.

تعالج قصة وداد الكواري «الرحلة الأخيرة»[47] هذه القضية من خلال تقديمها لنموذج ذكوري «لا يكبر ولا ينضج»، دائم اللهاث وراء ما يلبي نزواته، حتى لو كان سيؤدي به، كما حدث، إلى أن يعمل بـ «وظيفة زوج لمطلقة قبيحة الشكل تملك منزلاً متهدماً بعض الشيء ودخل شهري[48] لا بأس به من متجر ورثته عن والدها». وما أن يأتي الرجل الأربعيني، في قصة الكواري أيضاً، «لا، ليس من حقك»، على إرضاء نزواته في زواجه من فاطمة وهي في الخامسة عشر من عمرها حتى يتزوج عليها من ثانية، كانت مثلها «طالبة لاتزال، وصغيرة وحلوة»، مدعياً وهو ينقل حاجاته من المنزل بأنه مسافر.

ووحدها، من مجمل النتاج القصصي القطري، ترصد قصة «الرحلة الأخيرة» ما ينشبه تعدد الزوجات من آثارٍ سلبية في نفوس الأبناء، وذلك من خلال تتبعها لما تعانيه الفتاة «انتصار» من لهاث أبيها وراء النساء، التي تجد نفسها طريدة زوجات هذا الأب من وقت لآخر، لا أحد يحدب عليها ولا يأبه لوجودها، كأنها سليلة شر على الجميع أن يحذرها، وأن ينظر إليها بكثير من الريبة.

6 - حالة شاذة:

كثيراً ما تكون مرجعيات هذه القضية ذات صلة بطبيعة الوعي الذكوري أكثر من كونها ذات صلة بطبيعة الوعي الاجتماعي التي تنبثق عنه جملة من الأعراف والتقاليد المحددة على نحو صارم علاقات الزواج

في المجتمع القطري، التي تسهم بدورها في دفع الرجال إلى الانحراف.... ومن هذه المرجعيات ما يتذرع به هؤلاء الرجال من انصراف زوجاتهم إلى شؤونهن المنزلية والأعباء التي ينهضن بها في تربية الأولاد، ومن ثم إهمالهن لأنفسهن.

وتتردد هذه القضية كثيراً في مجموعة أحمد عبدالملك «الغرفة 405»، ففي قصة «مكالمة منتصف الليل»، يرتبط خالد بطرف آخر، متذرعاً فيما بينه وبين نفسه بحاجته «إلى امرأة تعبر معه الخيال الكبير، تشعره بلون العطف والعاطفة. بعدما انشغلت زوجته بأطفالها وشؤونها التدريسية». وما إن يتلقى ناصر، في قصة «المرأة كرامة»، أول هاتف من صوت لا يعرفه حتى يبدأ نفوره من زوجته الحامل، وحتى يقيم علاقة آثمة تتوسطها المخدرات، فينتهي به ذلك إلى السجن بسبب إدمانه.

ولا يقتصر الانحراف على الرجال فحسب، بل إنها تمتد إلى بعض النساء أيضاً، وبذريعة مطابقة لما يقدّمه الرجال عادة في هذا المجال، أعني انصراف الطرف الآخر عن قرينه إلى ما يشغله وحده فقط. ففي قصة «.... الخريفية» نرى الزوجة....، معللة ذلك بأن زوجها «كان يقابل مشاعرها بالعبث والاستهزاء واللااهتمام»، وبأنها بحاجة لرجل «يقدّر قيمتها وجمالها ويشاركها وحدتها القاتلة!!».

ولا يكلّ حسن، في قصة «الجبان»، عن عبثه خلال زياراته لأوروبا، مبدياً حباً مخادعاً نحو زوجته التي كانت تغدق عليه من الحب الصادق الكثير، حتى يزرع في جسدها مرض «الإيدز» الذي حمله من معاشراته الآثمة في بلاد الغرب.

ولا يرعوي الزوج العجوز، في قصة وداد الكواري «إلى متى»[50]، عن معابثة الخادمة، وأمام زوجته وأولاده أيضاً، التي أصبحت زوجته فيما بعد «وسيدة الدار الحقيقية!!».

7 - العنوسة:

مسوّغها في كثير من الأحيان غلاء المهور، ففي قصة أمينة اسماعيل الأنصاري «خواطر فتاة صغيرة»[51] تبلغ الأخت الكبرى لنورة سن الثلاثين «دون زواج لأن مهرها غال كما تنص التقاليد». وكثيراً ما يدفع الخوف من العنوسة ببعض الفتيات إلى الارتباط بأي زوج، حتى ولو لم يكن ثمة قاسم مشترك واحد يجمع إحداهن به، الأمر الذي تعبّر عنه شخصية الزوجة في قصة كلثم جبر «الحصار»[52] التي تتزوج رجلاً لا تحبه، ثم تنغّص عليه حياته، معللة ذلك بقوله: «كان لابد من ذلك، لقد بلغت الثلاثين، لن يتزوجني أحد بعد ذلك».

وتبلغ هند في قصة وداد الكواري «بطاقة دعوة»[53] الثلاثين من عمرها أيضاً دون أن تتزوج مبدياً أبوها الجائر رغبة خفية بالاحتفاظ بدخلها الذي تتقاضاه من عملها في التعليم، متعللاً بأن جميع من تقدم لخطبتها «سفهاء أو طامعون» فتنكفئ على نفسها، وتزهد في لقاء الناس الذين كانوا ينظرون إليها بوصفها «آنسة كبيرة» لا تثير الخيال.

وإذا كان الخوف من العنوسة قد دفع ببطلة قصة كلثم جبر «الحصار» إلى الزواج من رجل لا تحبه، فإن الإحساس بذلك يدفع منراً، في قصة وداد الكواري «ليلة الميلاد»[54]، إلى إقامة أربعة علاقات حب متوالية، وخائبة جميعها، على الرغم من تحصيلها الجامعي.

وقد يكون مسوّغ العنوسة ما تبديه الفتاة نفسها من أحلام وآمال كبيرة ينوء بها الواقع الاجتماعي حولها، فتنقضي السنون دون أن تحظى بالفارس الذي يحقق لها تلك الأحلام، كما يحدث لحصّة، في قصة أحمد عبدالملك «رحيل القطار»[55]، التي جاوزت الخامسة والثلاثين من عمرها ولم يقيّض لها أن تلتقي ذلك الرجل الذي كانت تؤمل أن تشاركه حياته.

«كانت تحلم في أن تكون زوجة رجل مهم، صاحب منصب وتاجر كريم ومخلص» حتى فاتها قطار الزواج.

* - أشكال الأداء الجمالي:

يترجّح النتاج القصصي القطري الصادر في عقدي الثمانينات والتسعينات بين نمطين من القص: تقليدي ذي طبيعة حكائية أكثر منها فنية، وآخر حداثي يُعنى ببنية القص عنايته بمقاصده، ودلالاته، والمعنى الكامن وراء إنتاجه. والمتتبّع لهذا النتاج يجد أن ثمّة غلبة واضحة للنمط الأول، فأكثر المجموعات القصصية الصادرة خلال العقدين المذكورين تنتمي إليه في الأغلب الأعم، وإنْ بدا أن ثمّة محاولات يبديها بعض كتّاب القصة التقليدية لإنجاز كتابة قصصية جديدة.

تنتمي مجموعة «7 أصوات..» إلى النمط الأول، على الرغم من أن بعض نصوصها يستدعي إليه عدداً من التقنيات التي تميز القص الحداثي، كتفتيت الحدث، وتيّار الوعي، والحلم، والإطاحة بمنطق التراتبية الزمنية، وغير ذلك. فالنصوص التي تضمّها هذه المجموعة تكتفي بمعاينة سطح الواقع على الرغم من هجائها الشديد له دون أن تغوص على مرجعياته أو الجوهري فيه، وهي في أكثرها تبدو أسيرة الإنشاء والتقريرية والمباشرة، وغالباً ما تكتفي برصد السمات الخارجية لشخوصها دون التعمّق في سماتها الداخلية وكثافتها النفسية، وفيما يعبّر عن منظومة الوعي التي تتحكّم في آليات التفكير لديها. فقصّة وداد الكواري «ليلى» تتكئ كثيراً إلى السرد، وعبر منظور خالٍ من جماليات الأداء اللغوي. وتنوس بنية السرد في قصة حصة يوسف «وبدأ حديث آخر» بين مستويين متضادين جمالياً: مستوى إبلاغي يتّسم بالمباشرة كثيراً، ومستوى تخييلي يحفر قليلاً في أعماق الشخصية القصصية، من غير أن

يكون هذا التضاد محمّلاً بدلالة ما. وتتسم قصة مريم محمد عبدالله «بداية الطريق» بطغيان الحوار بين الشخوص، والحوار مع الذات، على ما عداه من مكوّنات القص الأخرى، الذي يتخلله بعض الوصف لحركة هذه الشخوص على نحوٍ قريب من شكل الكتابة المسرحية، وبعض الخطابات الوعظية التي تبدو فائضة على جسد النص. ويبدو الافتعال واضحاً في قصة أمينة اسماعيل الأنصاري «خواطر فتاة صغيرة»، التي يصوغ الشخوص وفق رؤية ناجزة وسابقة على عملية القص، وعبر لغة سردية تتّسم بخطيئتها وانصياعها الشديد للتقاليد القصصية.

وتعد مجموعة نورة السعد «بائع الجرائد» واحدة من المجموعات القصصية القطرية الدالة على وعي واضح بخصائص الجنس القصصي الحداثي، وأدواته، وإنجازاته. فنصوصها السبعة تطيح، في أغلبها الأعم، بتقاليد القص ومواضعاته القديمة، وتنجز أساليبها وكيفيات أدائها الجمالي المعبرة عن تمثل واعٍ لإنجازات المشهد القصصي المعاصر. ويمكن القول إن قصة «زهرة البلوشية» تمثل أكثر نصوص المجموعة دلالة على ذلك، إذ يساوق القص بين ثلاث حكايات: حكاية أم الساردة، وحكاية زهرة البلوشية، وحكاية حمدة السمّاك، وعلى نحوٍ يداخل الحكايات الثلاث بعضها ببعض، ويشابكها فيما بينها وكأنها حكاية واحدة، هي حكاية القهر الذي تعانيه المرأة في المجتمع القطري.

كما تقدم مجموعة كلثم جبر «وجع امرأة عربية» أكثر من قرينة دالة أيضاً على وعي القاصة بتقنيات القص الحداثية، وعلى كفاءتها في إعادة إنتاج هذه التقنيات، دونما حفاوة زائدة بها، أو استخدامها على نحو مجاني وناجز. ومن أكثر هذه التقنيات حضوراً تقنية المشاهد أو المقاطع التي يستقل كل منها بحدث، أو يرصد جزءاً من تحولات الشخصية القصصية. وكثيراً ما تنهض حركة القص على لوازم بنائية

تشكل أحد أهم العوامل الجمالية لمقاصد القص أو للكشف عن تشظيات الشخصية وتمزقها النفسي.

ومع أن ثمة خبرة ليست قليلة لدى القاصة وداد عبداللطيف الكواري قبل أن تصدر مجموعتها البكر «للحزن أجنحة»، ومع أن هذه الخبرة تبدو حاضرة في بعض نصوص هذه المجموعة، إلا أن معظم النصوص يظل مغلولاً إلى أساليب القص التقليدي، وشديد الوفاء لأعرافه وكيفيات أدائه الفني، وعناصره الرئيسية الثلاثة: العرض، والنمو، والحوار[56]. وقد ألقى اشتغال القاصة بأكثر من جنس أدبي ظلاله الواضحة على بنية القص في هذه النصوص، حيث تطغى الحوارات بين الشخوص على نحوٍ مهمّش لعناصر القص الأخرى ومغيّب لها، وغالباً ما يتخذ منطوق هذه الشخوص شكل المقال الذي يحرف حركة القص عن مسارها، ويسمها بالسكون، وربما بالثبات أحياناً. ومن اللافت للنظر أن مطالع تلك النصوص كثيراً ما يبدأ بالفعل الماضي: (ارتعشت، خاصرتها، ضغطت، قضت، قالت..)، وكثيراً ما تترى هذه الصيغة داخل حركة القص محددة طبائع الشخوص على نحوٍ جامعٍ مانعٍ، ومفصح عن سكونية هذه الشخوص واستقرارها.

ولعل من أهم ما تتسم به مجموعة شمة الكواري «نحن نزرع الحب» تصدير القاصة بعض نصوصها بمقاطع إنشائية يحاول كل منها أن يستجمع لنفسه مغزى القص، أو يختزله، أو يحدده. بمعنى أنه يصادر على المتلقي إمكان التأويل وتعدد القراءات. والنصوص جميعها تحتشد بالمواعظ على نحوٍ صارخ، وجهير، ومعللٍ لما يغصّ به الواقع من آثام بمرجعية وحيدة هي غياب الإيمان الذي يضع شخوصها وجهاً لوجه أمام مثالبهم، ويعرّيهم، ويكشف عن خوائهم الروحي وولعهم بالزائف والطارئ من الملذّات، ومن خلال خطابات تعليمية تعبر، كما يبدو، عن قصور واضح في وعي الحدود الفاصلة بين لغة الواقع ولغة الفن. أن الأخير، كما

يرى «بارت» لا يعرف الضوضاء، إنه نظام محض[57]، نظام من الوحدات الانتقائية التي تمنح الأدب معماريته الخاصة وتماسكه. وحسب «بارت» أيضاً، فإن مهمة الفن تنحصر في عدم التعبير عن المعبّر عنه[58].

وأكثر نصوص المجموعة ينهض، على المستوى البنائي، على حالات الاستدعاء لأحداث سابقة على لحظة القص، إذ يتوقف الزمن عند نقطة بعينها من حياة الشخصية القصصية لتعاود الكاتبة استرجاع ما مضى من تاريخ هذه الشخصية، وغالباً ما تبدو تلك الاسترجاعات غائية، بمعنى أنها مقصودة لتفسير موقف محدد ومعبّر عن عالمها النفسي.

وتتّسم النصوص جميعها بنهاياته المغلقة[59]، التي تميز القص التقليدي عادة، والتي تعوّق، كما نرى، فعالية التخييل لدى المتلقي، وتحدد له على نحو صارم مآل الشخصيات والأحداث.

والتنويع في طرائق القص لا يخلّص نصوص شمّة الكواري من تقليديتها، ذلك أن مجمل هذه النصوص يظل وفياً لمنطق القص التقليدي الذي تتحقق فيه مكونات القص جميعاً بمعناها وشكلها المتواترين في السرود التقليدية، دون أن يعني هذا انتقاصاً من هذا النوع من الكتابة القصصية، بقدر ما يعني توصيفاً له.

وتنفرد مجموعة جمال فايز «الرقص على حافة الجرح»، من مجمل النتاج القصصي القطري، بإنتاجها نصوصاً قصصية تنتمي إلى ما يُصطلح عليه بالقصة القصيرة جداً. ليس بسبب اقتصادها الحدثي واللغوي فحسب، بل بسبب تمكّنها من صياغة موادها الحكائية الخام على نحوٍ شديد الاختزال، والإيحاء، والممتلئ برموز ذوات حمولات دلالية عالية تثمّر فعالية التأويل. ولعل من أهم ما يميز الرموز في هذه المجموعة هو تمرجحها بين مستويين: مستوى ظاهر، أي بوصفه قابلاً للتأويل، وآخر مضمر، بمعنى تطلّه أكثر من قراءة للغوص على دلالته.

وتحدّد نصوص مجموعة د. أحمد عبدالملك «الغرفة 405» فعاليات التلقي أو القراءة في واحدة منها فحسب، هي القراءة التعليقية Commentaire، التي عرّفها «تودوروف» بقوله: «التي يعيش فيها القارئ داخل النص معلّقاً عليه على مدار القراءة»[60]، مفصحة عن مقاصد القص وغاياته، صائغة هذه المقاصد بصوتٍ عالٍ يصل إلى حد الخطابية أحياناً. وإذا كان الفن ليس الواقع، بل صيغةً خاصة له[61]، فإن نصوص هذه المجموعة تبدو لصيقة بالواقع، محاكية له، وهي لصيقة أيضاً بالتعريف التقليدي لفن القصة الذي يرى أن الأخيرة: «عرض لفكرة مرّت بخاطر الكاتب، أو تسجيل لصورة تأثرت بها مخيلته، أو بسط لعاطفة اختلجت في صدره، فأراد أن يعبّر عنها بالكلام، ليصل بها إلى أذهان القرّاء، محاولاً أن يكون أثرها في نفوسهم مثل أثرها في نفسه»[62].

ومهما يكن صحيحاً ما يذهب إليه أحدهم من أن نصوص مجموعة محسن الهاجري «البلاغ وقصص أخر» تقدم كاتباً «من الكتاب الواعين بتقنيات القص»[63]، فإن النصوص نفسها لا تقدم أي قرينة دالة على هذا الوعي، إلا إذا كان الأخير يعني ما هو متواتر في القص التقليدي. فالنصوص جميعها تبدي انصياعاً واحداً لمكوّنات هذا النوع من القص، إذ تظل المادة الحكائية الخام للنص أسيرة مرجعياتها الواقعية التي تتوضّع داخل النص دونما إعادة إنتاج جمالي لها.

الهوامش

1) د. مصطفى حجازي. «التخلف الاجتماعي، سيكولوجية الإنسان المقهور». ط 6. معهد الإنماء العربي، بيروت، د.ت. ص (209).

2) نازك الأعرجي. «صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية». ط1. دار الأهالي، دمشق 1997، ص (10).

3) مجموعة قاصّين. «7 أصوات في القصة القطرية الحديثة». ط1. وزارة الإعلام، الدوحة 1983.

4) نورة السعد. «بائع الجرائد». ط1. مطابع الدوحة الحديثة، الدوحة 1989.

5) أي «أغلقوا بإحكام» كما تعني في اللهجة القطرية.

6) كلثم جبر. «وجع امرأة عربية». ط1. دار أمنية، الدمام 1993.

7) كلثم جبر. «أنت وغابة الصمت والتردد». ط1. مؤسسة العهد، الدوحة 1978.

8) مجموعة مؤلفين. «النصوص الأبية، دراسة وتحليل». منشورات جامعة قطر 1986، دراسة: د. إقبال هيكل «كلثم جبر وعالم السدود والقيود». ص (175).

9) المرجع السابق. ص (176).

10) وداد عبداللطيف الكواري. «للحزن أجنحة». ط1. المؤسسة العالمية للنشر، الدوحة 1993.

11) شمّة الكواري. «نحن نزرع ا لحب». ط1. مركز شباب الدوحة، الدوحة 1995.

12) مجموعة قاصّين. «10 أصوات شابة». ط1. الهيئة العامة للشباب والرياضة، الدوحة 1995.

13) محسن الهاجري. «البلاغ وقصص أخرى». ط1. مؤسسة العهد، الدوحة 1997.

14) د. أحمد عبدالملك. «الغرفة 405». ط1. مؤسسة العهد، الدوحة 1997.

15) مجموعة قاصّين. «7 أصوات في القصة القطرية الحديثة».

16) المصدر السابق.

17) كلثم جبر. «وجع امرأة عربية».

18) مجموعة قاصّين. «7 أصوات في القصة القطرية الحديثة».

19) كلثم جبر. «وجع امرأة عربية».

20) وداد عبداللطيف الكواري. «للحزن أجنحة».

21) المصدر السابق.

22) المصدر السابق.

23) مجموعة قاصّين. «7 أصوات في القصة القطرية الحديثة».

24) المصدر السابق.

25) وداد عبداللطيف الكواري. «للحزن أجنحة».

26) شمّة الكواري. «نحن نزرع الحب». ط1. مركز شباب الدوحة، الدوحة 1995.

27) محسن الهاجري. «البلاغ وقصص أخرى».

28) جمال فايز. «الرقص على حافة الجرح». ط1. دار الشرق، الدوحة 1997.

29) انظر: د. سليمان الشطي. «مدخل [إلى] القصة القصيرة في الكويت». ط1. دار العروبة، الكويت 1993، ص (108).

30) سحمي ماجد الهاجري. «القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية». ط١. النادي الأدبي، الرياض 1408هـ. ص (259).

31) انظر: «صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية». ص (32).

32) مجموعة قاصّين. «7 أصوات في القصة القطرية الحديثة». قصة مريم محمد عبدالله: «بداية الطريق».

33) المصدر السابق.

34) المصدر السابق.

35) كذا في الأصل، والصواب تعدية الفعل «ملّ» بنفسه، أو بحرف الجرّ «عن».

36) د. أحمد عبدالملك. «الغرفة 405».

37) مجموعة قاصين. «7 أصوات في القصة القطرية الحديثة».

38) المصدر السابق.

39) وداد عبداللطيف الكواري. «للحزن أجنحة».

40) محسن الهاجري. «البلاغ وقصص أخرى».

41) د. أحمد عبدالملك. «الغرفة 405».

42) وداد عبداللطيف الكواري. «للحزن أجنحة».

43) نورة السعد. «بائع الجرائد».

44) وداد عبداللطيف الكواري. «للحزن أجنحة».

45) شمّة الكواري. «نحن نزرع الحب».

46) كلثم جبر. «وجع امرأة عربية».

47) وداد عبداللطيف الكواري. «للحزن أجنحة».

50) وداد عبداللطيف الكواري. «للحزن أجنحة».

51) مجموعة قاصّين. «7 أصوات في القصة القطرية الحديثة».

52) كلثم جبر. «وجع امرأة عربية».

53) وداد عبداللطيف الكواري. «للحزن أجنحة».

54) المصدر السابق.

55) د. أحمد عبدالملك. «الغرفة 405».

56) للتوسع حول هذه العناصر، انظر: فرانك أوكونور. «الصوت المنفرد، مقالات في القصة القصيرة». ترجمة د. محمود الربيعي. ط1. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة 1969. ص (20).

57) انظر: رولان بارت. «مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص». ترجمة: د. منذر عياشي. ط1. مركز الإنماء الحضاري، حلب. ص (41).

58) انظر: رولان بارت. «النقد البنيوي للحكاية». ص (16).

59) ميّز «شكلوفسكي» بين نوعين من السرد récit: شكل منفتح يمكن أن تُضاف إليه في النهاية مغامرات جديدة، وشكل مغلق يبدأ وينتهي بالدوافع نفسها. انظر: مجموعة مؤلفين. «اللغة والخطاب الأدبي». ترجمة واختيار: سعيد الغانمي. ط 1. المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء 1993. ص (43).

60) د. نبيلة إبراهيم. «فن القص في النظرية والتطبيق». د. ط. مكتبة غريب، القاهرة، د.ت. ص (45).

61) انظر: المرجع السابق، ص (11).

62) محمود تيمور. «دراسات في القصة والمسرح». د. ط. مكتبة الآداب، القاهرة. د.ت. ص (99).

63) محسن الهاجري. «البلاغ وقصص أخرى». من مقدمة د. مراد عبدالرحمن مبروك للمجموعة. ص (16).



"التشكيل في البنية التصويرية" للشعر العربي المعاصر

سلام كاظم الأوسي

الإنسان والكون هما مسرح تجربة
الشاعر يستشرفهما برؤياه العميقة،
وخياله الخصب، وبصيرته، وعبقريته،
فلا يحدد نظرته في قوالب ثابتة تحرم
شاعريته من خصوبة موضوع التجربة
وتنوعها، ومن ثم تنوع الأساليب التعبيرية في تجسيد رؤاه للذات وللعالم من حوله، وأن جزءاً كبيراً من قيمة الشعر الجمالية يعزى إلى الصورة الشعرية المجسدة لهذه الرؤى، لأن الشاعر باستخدامه الصورة إنما يريد أن يجعل العالم (الداخلي والخارجي) الذي يتحدث عنه محسوساً، ومن خلال التشكيل اللغوي للصورة يتعامل مع الوجود مكانياً، ومن خلال التشكيل اللغوي للإيقاعات الموسيقية يتعامل مع الوجود زمانياً، وبالتشكيل المكاني والزماني تتحقق جمالية التشكيل الجمالي للنص الشعري، ولا شك أن المكان حضور زماني، والزمان حركة لا يمكن الإحساس بها خارج المكان، فكل منهما حضور ذهني يتجسد في لغة الشعر ليصير قصيدة أصيلة تمثل حركتها واستمراريتها في الوجود «وإذا كان تشكيل الصور في المذاهب الفنية الحديثة كالتأثيرية، والرمزية، والسريالية، يتفق من حيث المبدأ مع تشكيل الصورة بكل مشخصاتها... فإنه ماتزال للصور إمكانيات أوسع من إمكانيات الصورة المرسومة»[1]، التي تمثل تشكيلاً مكانياً صرفاً في حين يشكل من خلال الصورة الشعرية الحضور النفسي أو ما يسمى بكثافة الشعور، وعلى هذا (تكون الصورة هي المنطقة الإيحائية الشعرية المشعة التي توجه المتلقي عاطفياً وشعورياً بالإقناع النفسي والعقلي)[2]، ولذلك تعرّف الصورة الشعرية عند بعض الدارسين بأنها «رمز مصدره اللاشعور، والرمز أكثر امتلاء، وأبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة، الرمز أكثر شعبية من الحقيقة الواقعة، فهو ماثل في الخرافات

والأساطير والحكايات والنكات وكل المأثور الشعبي)[3]، ولعل أبرز وظائف الصورة في النص الشعري هي (التكثيف) (فالشعرية هي تكثيفية اللغة، والكلمة الشعرية لا تغير محتوى المعنى، وإنما تغير شكله)[4]، وأنها - كما يقول جون كوين (تعبر الحياد إلى التكثيف، وهكذا فإن التحليل يقودنا إلى اكتشاف ملمحين ملائمين للصورية، فهي من الناحية البنيوية (شمولية)، وهي من الناحية الوظيفية (تكثيفية، إنها إذن شمولية لكي تتكثّف)[5]، وعلى وفق هذه التصورات فإن الصورة تركيبة غريبة معقدة، وترتبط (الصورة) بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات، أي ما يمكن تمثله قائماً في المكان - الذهني أو الحسي - كما هو شأن الصورة في الفنون التشكيلية، على أن هذه الصور بعد ذلك تعبر في مجملها عن حركة تحقق ونماء نفسي تجعل من القصيدة في مجملها (صورة) واحدة من طراز خاص، يتحقق فيها نوع من التكامل بين الشاعر والحياة)[6]، ومن هنا يمكن القول إن أبرز خصائص الشعر المعاصر هو الإيحاء والتعبير بالصورة الشعرية من أجل استبطان التجربة للوجود الإنساني، إذ إن الصورة تكون (فعالية لغوية، تخرج أنظمة اللغة من بعدها الإشاري إلى بعد مجازي تصوري، ورمزي بمعنى أنها علاقة لغوية متولّدة)[7].

والقصيدة الأصيلة (لا تكتسب قيمتها إلا بما يمكن أن تزخر به من صور تعبيرية، ينشئها خيال الشاعر، بتعاون مع بقية الملكات الأخرى منفعلاً بمثير، أو مستجيباً لموقف، أو معبراً عن إحساس نفسي غامض)[8]، لأن الخيال ليس مجرد مرآة، وليست الصور مجرد انعكاسات في هذه المرآة، فالخيال يتميز بالفعالية، وهي الوسيلة التي يكتشف بها الشاعر الحقيقة، والصورة هي طريقة الشاعر لتقليص العالم الحقيقي إلى نسب واضحة)[9] من خلال كشف أنماط العالم الخارجي أو العالم الداخلي لعقل الإنسان ونفسه، ولا شك أنَّ (عالمنا وعقولنا في حالة الفوضى)[10]،

ومهمة الشعر عند الشاعر هندسة هذه الفوضى، إذ إن الشعر صوت إنسان يتكلم مستعيناً بمختلف الوسائل أو الأدوات الفنية لرسم مشهد لصوته الإنساني البالغ العمق، ولكي يحقق ذلك الهدف المجسد لصوت العالم، وحوار الكون يرسم صورة لهذا المشهد الواسع، العميق.

وشعرنا المعاصر، جزء من شعر العالم بكل فوضاه وتطلعاته، رؤاه وتنبؤاته، جسّد بالصورة مشاهد الوجود ذهنياً وحسياً، فهنالك شعراء تجريديون رسموا صوراً ذهنية وشعراء حيويون، حسيون رسموا صوراً حسية معتمدة رؤاهم المباشرة البصرية والسمعية، والشمية... إلخ)[11]، وفي هذا المبحث لنا أن نتعرف المشهد التصويري «العمودي» للشعر العربي المعاصر، إذ بإمكاننا تلمس الصور الحسية والذهنية بوضوح سواء في الشعر (القصيدة) أم في قصيدة النثر.

ويمكننا أن نتمثل الصور الحسية في أوضح التجليات التشكيلية في شعرية نزار قباني، إذ يعد قباني مدرسة تشكيلية في الشعر العربي المعاصر كما يرى غير ناقد. ولدى قراءة قصائد نزار قباني فسوف نشاهد لوحات تشكيلية مشبعة بفيزيائية الصورة الضوء والظل والحركة والألوان الراقصة، الناطقة بما يمتزج فيه الحسي بالمتخيل، والواقعي بالحلم من أجل تشكيل اللوحة الشعرية الكاملة، وعبر مرحلة الشعر الطويلة الممتدة على جسر خمسة وثلاثين ديواناً شعرياً ابتداء من دواوينه المبكرة: (قالت لي السمراء) عام 1944، (طفولة نهد: 1948)، (سامبا: 1949)، (أنت لي: 1950) ومرحلة النضج (قصائد عام 1956) (حبيبتي: 1961) (الرسم بالكلمات: 1966) (يوميات امرأة لامبالية: 1968) (قصائد متوحشة: 1970) ثم القصائد القصة (أشعار خارجة على القانون 1972) (أحبك أحبك والبقية تأتي): 1978) (إلى بيروت الأنثى مع حبي 1978) (هكذا أكتب تاريخ النساء: 1981) (مئة رسالة حب: 1970) (كل عام وأنت

حبيبي: 1978) (أشهد أن لا امرأة إلا أنت 1979) (الأوراق السرية لعاشق قرمطي عام 1989) حتى آخر دواوينه الشعرية (لا غالب إلا .... عام 1990).

نزار قباني في مراحله الثلاث: المبكرة والناضجة والقمة، كان مصوراً حاذقاً، يرسم بالكلمات مثلما كان يرسم بالفرشاة، مجسداً مشاهدته اللامحدودة في صور حسية ذات ضفاف من المخيّلة المحلّقة، وكان تصويره يصب في كون داخل الكون، وقارّة ثامنة لقارات سبع في هذا العالم، عندما اتخذ من المرأة محراباً، ومعبداً، ووجوداً، وبحراً، وغيمة، هكذا كان يصور مشاهداته لعالم المرأة بكل انثيالات الشعر، يقول نزار قباني:

«الحب عندي يعانق الوجود كله، إنه موجود في التراب، وفي الماء وفي الليل، وفي عيون الأطفال، وأن المرأة التي أعطتنا وعداً، ولم تجيء أجمل بكثير من المرأة التي أعطتنا وعداً وجاءت، المهم أن تكون دائماً على أرض التوقّع وانتظار ما لا يرى، وعلى القياس نفسه، فإن القصيدة المكتوبة عندي هي امرأة جاءت، والقصيدة التي أنتظرها هي المرأة التي لم تحضر[12].

لقد انشغلت شعرية نزار بتصوير عالم المرأة، فكانت عنده: المرأة الوردة، والمرأة الخاتم، والمرأة الهم الجميل الذي ينام على وسادته، والمرأة الوليمة.

كان نزار يدخل إلى غرف الحب الضيّقة، ويرسم أشياء العشق اليومية شعراً، كالجرائد، والكتب، والستائر، ومنافض الرماد، وأدوات الزينة المعاصرة، وثياب الاستحمام والعطور الفرنسية، حتى أنه لا ينسى ثرثرة النساء في صالونات التجميل، يقول في قصيدته (يجوز أن تكوني) مقدماً صوراً حسية متلاحقة:

«يجوز أن تكوني شفّافة كأدمعِ الربابة

رقيقةً، كنجمةٍ عميقةٍ، كغابة

فالجنس في تصوّري حكاية انسجام

وجسمك النقي كالقشطة والرخام

لا يحسنُ الكتابة»(13).

وينتقل إلى صور حسية يجعل فيها جمال الحديث الموشى بالرّقة مجسّداً بصورة السجادة الفارسية، والعينين بصورة عصفورتين دمشقيتين، ثم يبعث بدفق مشاعره وهو يهوِّم ببصره مطارداً هاتين العينين الحالمتين، الطائرتين:

«حديثكِ سجادةٌ فارسية

وعيناك عصفورتان دمشقيتان

تطيران بين الجدارِ وبين الجدار

وقلبي يسافر مثل الحمامةِ فوقَ مياه يديك

ويأخذ قيلولةً تحتَ ظلّ السوار»(14).

وقد امتلأ قاموس الصورة الشعرية، النزارية بالعصافير والضفائر والشمع والفراشات، والجوارب والأزرار، والورد والياسمين والأقراط والخواتم، وبحمرة الشال والمطر، ويؤمن نزار قباني بتفاعل الحواس الخمس من أجل رسم اللوحة الشعرية للمعنى المجسّد، ولاسيما منها حاسة رؤية الألوان مع الحلم والاستبطان، حتى يصل إلى لوحة سريالية الوعي أحياناً، نقرأ فيها تراسل الحواس، ومن ذلك قوله:

«أنامل صورتك الزرقاء تمعنُ فيَّ تمزيقاً

أيا ذات الفم الذهبي، رشّي الليلَ موسيقا»(15)

وبعامة فإن الذي نلحظه في الصورة الشعرية عند نزار أنها صورة غير انفعالية، ولكنها إيحائية وتجسيدية معاً، أي تجمع بين الحس والحدس، بيد أن المواءمة لم تتم إلا على السطح الخارجي أي أننا نجده مصوراً فوتوغرافياً لعالم المرأة، ومناخات الحب ومواعيده ومواسمه وتضاريسه، وأحياناً ينفذ إلى ضروب الأحلام الأنثوية، المادية والمعنوية، وذلك يدلك على مشاهداته خارج حدود التجربة الحقيقية، وهذا ما يحقق عنده العناية الفائقة بتصوير السطوح المرئية، والسمعية والشمّية لأجواء المشهد الذي ينتقيه في التعبير عن موضوعاته الشعرية في عالم المرأة أكثر من عنايته بتصوير جواهر الأشياء، وهكذا حفلت لوحته بالألوان التي اصطبغت بألوان عالم الريشة الفنية، يقول:

«باهرةٌ، ماهرةٌ فتّانةُ الخفوقِ

تتركُ بعض قلبها للناحلِ المشوقِ

ويفرزُ الغروبُ ألف جدولٍ هريق

هنيهة، فالسلّم العاجي في حريق

عشر شموع أوقدت في معبدٍ عتيق»(16)

والشموع المشتعلة إنما هي أصابع المرأة وقد توقّدت وتوهّجت الأظافر باللون الأحمر الناري، وإذا تعمقنا اللوحة لصورة المرأة، نجد الفتنة الحسية المصورة لثيابها السوداء، وجسدها العاجي الأبيض، والأصابع المرسومة بدقة وبريق حمرة الأظافر، وهكذا ضجّت لوحته بالألوان، في صراع الأضداد، وفي اجتذاب الطرف الآخر (العاشق)، ويحاول نزار في الكثير من قصائده أن يأخذ في اللون لغة ذات دلالة وإيحاء في تعبيره العميق عن ذوق الإنسان - الفنان، وفلسفته واتجاهاته النفسية والروحية. وإذا قارنا بين التصوير الشعري لنزار قباني مع التصوير الشعري لصلاح

عبدالصبور فسنجد وظيفة الصور تختلف وحتى استخدام اللون في الصورة الشعرية تختلف وظيفته هو الآخر، فنزار كما رأينا ينشغل بالتوصيف الخارجي بعامة، ويمنح الألوان السطحية والظلال ويحول اللوحة إلى ما يشبه السمفونية المصورة، بما يشبه قول جروس: «إن التفكير الجمالي هو أشبه ما يكون بحالة نفسية سعيدة نستشعرها يوم عيد»[17]، وفعل نزار أجواء تصويرية مرحة، ذات جمال أخّاذ في مساحة محددة من الرؤيا مع تحديد التشكيلات اللونية، إذ إن موضوعه كان واحداً هو المرأة وعالمها مما جعله شديد الانشغال بالألوان والزركشة والزخرفة والرسم بالكلمات)[18]، أما صلاح عبدالصبور فالتصوير الشعري عنده حالة داخلية نفسية وحدسية، (ولأن صلاح عبدالصبور يعيش آلام عصره، فإن اللون عنده لم يهتم به لذاته، لآثاره النفسية، وبخاصة في مجال التناقض وكشف الزينة)[19]، وبذلك فإن التصوير الشعري عند عبدالصبور متجه صوب باطن التجربة الشعرية، لأنه يبغي من الصورة عرض باطن النفس البشرية، وأعماق القضايا والجوهر متجاوزاً عالم الأحلام، وكمالية وظيفة الصورة، ومن هنا فصلاح لا يرى في تأمل الجمال ضرباً من التسلية والمتعة وسط هموم الحياة وإنما أراد للجمال أن يتيح للنفس فرصة الفرار من الألم بطريقة التطيّر، أن تصبح الصورة الشعرية مبعثاً على التطهير أو العلاج في وسط ضجيج الحياة. يقول صلاح:

«وأنتِ يا جامدةَ الأحداق كالنجوم

يسيل من أشواقكِ الكلام أبيضاً مملحاً

كالزبد المسموم»[20]

إنَّ صلاح يمتلك رؤيا واقعية بيد أنها رؤيا استبطانية، كشفية، ولمرارة الواقع، وحسه النبوئي بالمصير الذي ينتظره العالم، اصطبغت صورته الشعرية بالألم الحياتي، والحزن المقيم، ولعل اتجاه شعريته إلى

التصوير الصوفي واحد من منافذ التجربة الباطنية لاستكشاف عالم الواقع، والنفاذ إلى أعماقه الغائرة، يقول صلاح:

«يا سيدتي، عذراً

فأنا أتكلم بالأمثال لأن الألفاظ العُرْيانهُ

هي أقسى منْ أن تُلقها شفتانْ

لكنّ الأمثال الملتفة في الأشمالْ

كشفت جسد الواقعْ

وبدت كالصدق العريانْ»[21]

فالصورة الشعرية كما نرى داخلية حافلة بالخيال المكثّف والإيحاء العميق.

يقول جيرالد انطوان: «إننا نجد عند كل شاعر كبير نظاماً من الصور يستمد معناه من صميم كيان الفنان وبقدر ما يبرز الشاعر من خلال كلماته وأوزانه المفضلة، يبرز من خلال صوره المفضلة»[22] أيضاً.

وبقدر ما وجدنا من حسية الصورة القبّانية وداخليتها عند صلاح عبدالصبور، نجدها مغرقة في التجريد عند أدونيس، حيث تكون الصورة أقرب إلى الذهنية منها إلى المرئية أو السمعية، وتتخلق لغة الإدهاش في رسمها لصورة فنية من خلال تحويل الفنان للنبضة الفكرية إلى نبضة جمالية، تشع بتجسيد المعرفي تجسيداً معرفياً، يبعث على الإحساس بالطرافة والمتعة والإثارة وبذلك الشكل الجديد في تشكيل اللغة المصورة يتولّد عنصر الدهشة إذ (ليست الصورة الشعرية حلي زائفة، بل إنها جوهر فن الشعر، فهي التي تحرّر الطاقة الشعرية الكامنة في العالم)[23]، وهذا الذي يتحقق في شعرية التصوير التجريدي - الذهني لأدونيس يقول:

«متدثراً بدمي، أسيرُ - تقودني

حممٌ، ويهديني رُكامٌ، -

بشرٌ تموج حشودهم

طوفانَ السنة: لكلٍّ عبارةِ

مَلكٌ، وكل فمٍ قبيلهْ.

... وأنا الذي نبذته كلّ قبيلة»[24]

فالمشاهدة حلمية، والصورة تتلبس قناعاً وقد حملت هذه القصيدة - الملحمة، تصويراً باذخ المشاهد عن عالم حلمي يموج به جموع البشر، وكأنه يرسم صورة لمشهد يوم القيامة، حيث تأتي كل أمة ببنيها، ويريد الشاعر أن يجسد صورة المثقف القومي الجديد، لأنه حلم ... بيد أن الأمة تحارب فرسانها، وتنبذهم كما تنبذ القبيلة الطريد الذي ارتكب إثماً لا يغتفر. إن التصوير الشعري، هو تصوير ذهني هنا، ولا يرتبط بمشاهد حسية، بل بتصرفات إنسانية تمثل الوعي واللاوعي، والثبوت والتطلّع، والواقع الآسن والحلم الذي يستشرق الآفاق ويقود الركب إلى حضارة الشمس. حقاً ما يقوله دي لويس بإمكانية النظر إلى (الخيال كقوّة تستطيع أن توحّد الفكر والشعور في وحدة شعرية أكبر من الأجزاء)[25].

وقد نقرأ لأدونيس قصائد ذات صور تجريدية، ذهنية، وميتافيزيقية عميقة الغور في رسم مشاهد الكون واستكشاف بواطنه، أو أسطورية ذات أبعاد ودلالات وجودية تحتاج إلى كد نقدي لفك شفراتها، ومن ذلك قوله في قصيدته (زهرة الكيمياء):

(ينبغي أن أسافر مِن جنة الرمادْ

بين أشجارها الخفيهْ

في الرماد الأساطير والماسُ والجرةُ الذهبية.

ينبغي أن أسافر في الجوع، في الورد، نحو الحصادْ

ينبغي أن أسافر، أن أستريحْ

تحت قوس الشفاه اليتيمهْ

في الشفاه اليتيمة في ظلها الجريحْ

زهرة الكيمياء القديمهْ»[26].

إن التصوير في شعرية هذا النص عرضة للقراءة التأملية ذات الفضاء المفتوح، إذ تتماهى الصور الحسية تحت ظلال المفردات وليست التراكيب لأن الصورة لا تحصل إلا بالتركيب، ولكن الشاعر يتخذ من مفردات دالة على معان بعيدة الغور، فالسفر في شعرية أدونيس صورة لحركة الرجل صوب المجهول، والعميق، والجوهري، والبعيد، ولكن سفر أدونيس في هذه الرحلة الاستكشافية، الميتافيزيقية عبّر بصور المفارقات الحادة، إذ إن صراع المتضادات حاد بين لفظة .... وهي المكان الخاص لعالم الحلم، المبتغى .... في عالم الأحلام، وبين الرماد الصورة العدمية للأشياء، بيد أن الشاعر جمع بمفارقة حادّة المحاورة المتباعدة، فهو في سبيل التصميم على السفر في عالم المستحيل، العالم السريالي الذي يجمع الموت والحياة في نقطة واحدة، فليس ثمة فصل حاد بين الموت والحياة، بل تداخل وتواشج، وربما نستقرئ في لاوعي الشاعر فنجد مبرراً واعياً يرى في هيئة الرماد منطقة مشتعلة ترينا أن المكابدة والمجاهدة لأصحاب الرسالة الإنسانية تشعلهم وتذوي بأجسادهم في اضطهاد، ولكن أعماقهم تظل مسكونة بفرح الانتصار بالمنجز الحضاري العظيم الذي قدموه، إن صورة موت الشهيد ولادة للحياة، وأن الفرح المكابر يكمن في الأعماق من شجر البقاء: أوراق التاريخ، وأسرار التاريخ، وبعد أن ضاقت

الصورة في الأسطر الأولى بدأت تتفتح معلنة إنّ حالة العدم تكمن بالماضي الميثولوجي، بالذاكرة العذرية الأولى، وبعالم الأساطير وحكايا الجرّة الذهبية مؤكداً إن الماضي لم يمت بل يبقى في ذاكرة اللاشعور الجمعي كما يرى (يونج) وهذا وجع السريالية العالمية (بريتون، سلفادور دالي) وتلامذتهم في الشعر العربي المعاصر، وينتقل الشاعر إلى سفر آخر، سفر ميتافيزيقي ينفذ من خلال رحلته إلى عالم الجوع بكلٍّ معانيه من دلالات، وموحيات لم يشر إليها إلاّ بحركة السفر، فالجوع حاجة إنسانية لكنها عند المفكرين والفنانين المبدعين لا تشع إلا بدخول عالم المرئيات واللامرئيات، والمسموعات وما فوق السمع والحواس، وتبقى المخيلة الإنسانية توّاقة إلى عنصر الدهشة، مادام في الكون سر لم يستكشف بعد وهذا هو الجوع المعرفي في أبعاده القصّية، والذي يمتد إلى أسرار الوردة التي تمنح العالم الجمال، والرقة والشذا، ولكنها مثل المسافر الجائع، الظمئ إليها تتكسر برياح الظالم، ويبقى المسافر - حامل رسالة الرؤى مؤمناً في سفره إلى الحصاد. حصاد متشظي الدلالة، حصاد معرفة، وحصاد وجود، نحو نهايته المستترة، المعلنة. ثم يتقدم الشاعر بثنائية ضدية جديدة تحد من لواء السفر (ينبغي أن أسافر - أن أستريح) ولعله سفر عودة، ولكل ذهاب إياب، والحياة محطات بلا استراحة، وربما كان الموت استراحة بشرية بعدها يستلم الجيل الآخر بريد السفر، ويبدأ في رحلة متناسلة جديدة إلى تخوم العالم، وإلى أغوار الحياة، ويبقى الشاعر يبحث في شفاه يتيمة، باحثاً عن كلمة مات مجدها فأراد أن يحييها، وكلمة فجعت بالصمت، والرثاء، فأراد أن يوقظها فرح عبر الكلمات، لتصير زهرة الكيمياء القديمة، لغة الصفاء، وعذرية اللغة، وتصير كما يسميها كثيراً في شعره بفجر الكلام، وشمس الكلام، ونهر الكلام. ولذلك تأخذ الصورة شكل الفكرة، إذ إنها كما يرى أحد النقاد المادة الأولى لها، ومن ثم لصور أخرى يحتّمها التداعي، وتقترب الدلالة الزمنية بشكل اعتباطي، حيث إن بناء

الزمن الإنساني يستخدم وسيلة لإدراك الأشياء، ومحاولة ربطها وتنسيقها، وتمييز المتشاكل منها، والمتناقض، والقيام بارتداد السحيق للماضي من خلال الحاضر، وربطه بالمستقبل حيث عمليات الاختيار، ثم البناء كشكل نهائي لعمليات ذهنية متعددة وخلاّقة، ومجمل هذه التحركات يمكن أن تؤدي إلى فن أو إنتاج فني معين، بحسب التنويع الاختصاصي للبشر، لأن صياغة العمل الفني إمكانية عقلية تخيلية، تركيبية في آن واحد، يكتشفها الفنان من خلال الثراء الحياتي الهائل)[27].

وإذا وقفنا عند المشاهد التصويرية للشعر الحسي الظاهري والباطني، والشعر التجريدي الذهني، فيمكننا أن نقف على مشاهد من (التصوير الحيوي)[28] عند السيّاب (كما يطلق هذا المصطلح د. صلاح فضل) على بعض أساليب شعرائنا المعاصرين، ولعل أبرز معطيات الصورة الشعرية هو التشكيل المكاني كما أسلفنا القول، والتشكيل المكاني في الصورة الشعرية الذهنية يصور بوصفه مكاناً ثابتاً، ساكناً، يرتبط فيه الشعر بالعقل، وينتمي تفسيره إلى التأويل والذاكرة كما فعلنا مع قصيدة أدونيس (زهرة الكيمياء)، وأن الشاعر الذهني، حيادي، وأحادي وأنه ناقل لا فاعل، وفردي لا جماعي، ثم إنه منفعل لا مجرب على رأي أحد النقاد المعاصرين[29]، أما عند الشاعر الحسي والحيوي فيولد، بحركته، ويكون فيه الشاعر فاعلاً، منفعلاً، تمتلكه تجربة مكانية، حاملاً للصورة الشعرية، معبراً فيها، خالقاً منها المكان، إذ (يتمظهر المكان أمامنا باعتباره كياناً مرئياً أو متصوراً لكننا ونحن نتعامل معه نوطنه بسمة اجتماعية)[30].

وتشكيل الصورة المكانية في شعر السياب تمثل انتماءً وهوية واتحاداً، مركزاً تركيزاً هائلاً يتمثل بإحساس له جذور وأصالة، ويزداد تصوير المكان عمقاً في النفس إذا ما تعرض ذلك المكان للخطر أو

الضياع، أو كلما أحس الشاعر بفقدان الألفة والحب في عالم يبعده عن عذرية المكان الأصيل وبراءته.

يقول باشلار: (وكلٌّ ما هو منفتح على الطفولة له قوة الأصالة.. وله قوة حس الدهشة الذي يكتشف به الطفل الحقائق لأول مرة، ولهذا فكل صورة لها خصيصة البدائية تمثل مغزى ما)[31]. ويمكن أن نمثل بجيكور - قرية السيّاب - الذي طال حديث النقاد عنها فهي تمثل العالم المتكامل للشاعر، والأرض التي ينعم فيها الإنسان بالحرية والسعادة، والطمأنينة، وهي العالم الذي تحقق من خلاله (الحياة المثلى) للإنسان وهي (الرحم) الذي يلجأ إليه الشاعر هروباً من جحيم الآخر، وقد أظهر السيّاب من خلال ارتباطه بعالم الأسطورة رؤيته المعرفية والجمالية تجاه جيكور، فهي تتماهى في دواوين السياب، ففي الخمسينات من عمر القرن الماضي، كانت (جيكور) ميتة الأمل في قيافتها، إذ هي في صحراء تزفر الملح، بيد أنها متشبثة بالتحدي ضد النظام القمعي، يقول السياب في قصيدته (تموز جيكور):

«جيكور.. ستولد جيكور:

النور سيورقُ والنور

جيكور ستولدُ من جرحي،

من غصةِ موتي، من ناري

سيفيض البيدرُ بالقمحِ

والجرحُ سيضحك للصبح»[32]

فالسياب متفائل والصور الشعرية ضاحكة في نبوءتها، حتى الجراح تغني وتحمل ضحكتها حتى الصبح، وفي الستينات تتجلى جيكور (الأم)، باب ميلاد موصول بالرحم، فهي أفياء من الشجر، وزورق يمشي

بنا ونمشي به، ولكنها في قصيدة (في خاطر الله) تصير أقرب إلى الجنة التي خلقها الله، والشاعر يتساءل: هل خلق الله آدم ليسكن فيها، ويرتكب الخطيئة ليطرد منها؟ وأراد السياب هنا أن يحدد نوع المواجهة بينه وبين قدره، إذ إن الاضطرابات السياسية أشقته، فهل وجد السياب ملاذه في جيكور ليهرب إليها من قسوة الحياة:

«جيكور لُمي عظامي، وانفضي كفني

من طينه، واغسلي بالجدول الجاري

قلبي الذي كان شباكاً على النار

لولاك يا وطني

لولاك يا جنتي الخضراء يا وادي

لم تلق أوتاري

ريحاً فتنقل آهاتي وأشعاري»(33)

أما التصوير الجمالي في قصيدة النثر فكان متمثلاً بطرافته وتماثل عنصر المفارقة والإدهاش فيها، ولعل أبرز مبدعي الصورة الفنية من شعراء قصيدة النثر العربي كانا: محمد الماغوط، وحسين مردان، والشاعر العربي السوري محمد الماغوط يعد (من أبرز الثوار الذين حرروا الشعر من عبودية الشكل، دخل ساحة العراك جاعلاً في مخيلته، ودفاتره بوادر قصيدة النثر كشكل مبتكر وجديد رافده لحركة الشعر الحديث»(34)، وكان الماغوط يمتلك عفوية زاخرة، في تصويره غير المصمم مسبقاً، وبهذه الصورة العفوية، والتلقائية في رسم المشهد الشعري استطاع أن يبتعد عن تحجر الصورة التقليدية، المقننة، والثابتة، يقول الماغوط مصوراً الحارة الكئيبة التي كان يسكنها في الزقاق الشعبي:

«حارة كالجرب

سمراء كيوم طويل غائم»(35)

حيث تلتقينا صورة حسية طريفة وغريبة في آن والصورة توحي لنا بضنك العيش، وثقل الحياة فيها، بينما لا نجد ما ينفتح فيها على أفق الألفة، واللون الزاهي، كل شيء يوحي بالعناء، جربٌ لا يحتمل يسري على الجميع من أبناء الحارة، وزمن نفسي كليل امرئ القيس، طويل وغائم، وصورة الحزن التي طبعت شعر صلاح عبدالصبور شاعت في التصوير النفسي لنصوص الماغوط، فهو يقول في نبرة حزينة:

«وحيدٌ ذو عينين، بليدتين

ولكنني حزين لأن قصائدي غدت متشابهة،

وذات لحن جريح لا يتبدل»(36)

إنه إيقاع الحياة، مصوراً بصورة تجعل كل شيء ثابتاً، متشابهاً، قلقاً يبعث على الضجر والملالة، وتصويره الحزين يشع في كل الأجواء التي يراها وقد أمست قارة من الضجر الذي يشهق بالألم:

«كنت أرى قارّة من الصخر

تشهق بالألم والحرير

والأذرع الهائجة في الشوارع»(37)

إن قصيدة النثر العربية المعاصرة منحت الصورة مقوماتها الأساسية من اختصار، وتركيز وتكثيف، والابتعاد عن السردية في التوصيف، مع وجود عنصر المفارقة والإدهاش حتى إننا نلمس أحياناً آثاراً لشعراء قصيدة النثر المعروفين مستمدة من مدرستين عالميتين هما: الدادائية والسريالية، ولعل من أبرز الصور الشعرية ذات العنصر المفارق ما نقرؤه في شعر حسين مردان:

«السعلاة تشرب عصير الدولار

فالخطر يسمن لحظة بعد أخرى

ولكن أذرعنا تسمن بالحقد»[38]

مصوراً السعلاة بصورة حلمية غير واقعية، مخيفة، بل مفزعة وهي توحي بحال المتسلطين وفئة التجار الذين يشربون نخب جراح الملايين وسلب ما هو حق الشعوب المظلومة، والمفارقة تتحقق في الجمع بين صورة لامرئية، ممثلة (بالسعلاة) في الفكر البدائي والطفولي، وبين الدولار وهو عملة تجارية - مادية توشي بالتعامل المادي فحسب، وصورة عصير الدولار من الصور المدهشة الطريفة التي تثير دهشة المتلقي لعدم ألفتها، وكذلك تكمن المفارقة في الصورة الأخرى الذي استخدم فيها الفعل (يسمن) إذ لم يقل الشاعر يتمدد أو يتسع أو غيرهما بل اختار لاتساع خطورة العالم المادي، وخشيته من ضياع العالم الروحي خشية الخطر بالامتلاء والبدانة المتسارعة حتى تشكل صورة أخطبوطية تجثم علينا، ولم نستطع أن نرها لأن قوانا ازدادت امتلاء، لكن ليس بسلاح مضاد للعالم المادي - بل امتلأت بالضغينة ومحاربة بعضها بعضاً بما يسوغ العالم المادي أن ينفذ بيسر ويسقط عوالمنا، وحسين مردان يؤكد هنا المشهد من العالم المادي، وخشيته من الضياع في قوله:

«أيها المسافرون!

إن الجبل يؤكل من جميع الجهات

وقطرة الماء تنتقل من قارة

إلى أخرى، لتصل إلى فمي

اليابس»[39].

فثمة قيم أصيلة تنهال ممثلة بالجبل والطرافة في مشهد (الجبل يؤكل

من جميع الجهات) فهناك وقيعة، وتآمر على هذا العالم، على قيمه السماوية، ومعتقداته، براءته، ونبله، وهذا ما يجعل وصول المرء إلى غايته، صعبة للغاية، ومن هنا يتحقق الاغتراب، وضياع المقاييس.

إن (الرؤية العادية إنما تكون للموضوعات المادية، أما الفن، فهو بحاجة إلى رؤية غير عادية، والأعمال الفنية تصبح صوراً تقدم أنفسها خالصة لرؤيتنا كأشكال مرئية)[40].. والشكل بناء من العلاقات، وفي التصوير الشعري يجيء الشكل مماثلاً للبناء الديناميي الخاص بالخبرة الإنسانية.

الهوامش والمصادر

1) الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين إسماعيل، مصدر سابق، ص/ 137.

2) الصورة في التشكيل الشعري، د. سميرعلي الدليمي، ط 1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990، ص/ 87.

3) الشعر العربي المعاصر، ص/ 138، مصدر سابق.

4) اللغة العليا (النظرية الشعرية)، جون كوين، ترجمة د. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، 1995، ص/ 145.

5) اللغة العليا، مصدر سابق، ص/ 145.

6) الشعر العربي المعاصر، ص/ 141.

7) جماليات المكان، مجموعة باحثين غربيين، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط 2، 1988، ص/ 34.

8) مفهوم الصورة الشعرية قديماً وحديثاً، د. الأخضر عيكوس، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، العدد (2) السنة الأولى 1995، الجزائر.

9) الصورة الشعرية، سي - دي لويس، ترجمة د. أحمد الجنابي وآخرين، منشورات وزارة الثقافة، بغداد 1982، ص/ 136.

10) المصدر نفسه، والصفحة.

11) ينظر: أنماط الصورة في الشعر العربي المعاصر، سلام الأوسي، مقال، جريدة القادسية، العدد (5718) في 25/ آذار 1999 فيه رسم لمشهد الصور الشعرية وأنماطها: الكلاسيكية والرومانتيكية والرمزية (الحسية والرمزية).

12) تنظر: نزار قباني في مملكته الشعرية، أحمد المصلح، مجلة (عمّان)، العدد (37)، تموز 1998، ص/ 10.

13) ديوان: الرسم بالكلمات، منشورات نزار قباني، 1966، قصيدة (يجوز أن تكوني) ص/ 36.

14) ديوان: نزار قباني (أحبك... أحبك والبقية تأتي)، منشورات قباني 1978، ص/ 7. وينظر (الشعر والموقف)، دراسة عن شعر نزار قباني ضمن كتاب (دراسات في الشعر العربي الحديث)، وفيق خنسة، دار الحقائق، ط 1، دمشق، آب، 1980، ص/ 172-174.

15) ديوان: نزار قباني (أنت لي)، منشورات قباني، 1960، ص/ 76.

16) ديوان: نزار قباني (أنت لي)، مصدر سابق، قصيدة (مانيكور)، ص/ 56-57.

17) الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، د. يوسف حسن نوفل، دار الاتحاد العربي للطباعة، ط 1، القاهرة، 1985، ص/ 68.

18) مصدر سابق، ص/ 67.

19) الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، ص/ 67.

20) ينر: ديوان صلاح عبدالصبور، تأملات في زمن جريح، ص/ 283.

21) ينظر: ديوان صلاح عبدالصبور، أحلام الفارس القديم، ص/ 225.

22) دليل الدراسات الأسلوبية، د/ جوزيف ميشال شريم، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1984، ص/ 78.

23) نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، مصدر سابق، ص/ 77.

24) ديوان أدونيس: (كتاب الحصار)، مصدر سابق، قصيدة (إسماعيل)، ص/ 213 وقد وضع في هامش هذه المقطوعة قوله: (يمشي وحيداً/ يمشي أمام زمانه).

25) الصورة الشعرية، دي لويس، مصدر سابق، ص/ 33.

26) الأعمال الشعرية الكاملة، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط 4، 1985، قصيدة (زهرة الكيمياء)، مج 435/1.

27) الصورة في التشكيل الشعري (تفسير بنيوي)، د. سمير علي الدليمي، ص/ 62 مصدر سابق.

28) تنظر: أساليب الشعرية المعاصرة، مصدر سابق، يقول د. صلاح فضل: الأسلوب الحيوي يرتكز على حرارة التجربة المباشرة المعيشة، لكنه يوسع المسافة بين الدال والمدلول نسبياً لتشمل بقية القيم الحيوية) (ينظر ص/ 35)، وأبرز الشعراء العرب المعاصرين الذين يعتمدون هذا الأسلوب في رسم الصورة الشعرية: أمل دنقل، وأحمد عبدالمعطي حجازي.

29) تنظر: إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص/ 397، وما بعدها.

30) المصدر نفسه، ص/ 401.

31) الأسطورة والزمن، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت،

1980، ص/ 43-44 ويمكن أن نقرأ الكثير من الصور السيابية الضاربة في عمق الإيحاء النفسي ومنها:

- **«كالشاطئ المهجور قلبي لا وميض ولا شراع» (ستار ص/ 76)**

- **«واحتشاد الوجود مثل التماثيل**

واحتواهنَّ مع مهجوره» (لقاء ولقاء، ص/ 68)

- **«تعبت من تصنع الحياة**

تعبت كالطفل إذا أتعبه بكاه» (أمام باب الله، ص/ 138)

- **«في ليالي الخريف**

حين أصغي، ولا شيء غير الخفيف

ناحلاً كانتخاب السجين

خاف أن يوقظ النائمين

فانتحى في الظلام» (ص/ 66-67)

32) ديوان السياب: (أنشودة المطر)، قصيدة (تموز جيكور)، ص/ 100 مصدر سابق.

33) ينظر: ديوان السياب (المعبد الغريق)، دار العلم للملايين، بيروت 1962، تنظر قصيدته (أفياء جيكور)، ص/ 189.

34) الآثار الكاملة، محمد الماغوط، دار العودة، بيروت، 1973، ص/ 12 – المقدمة.

35) المصدر السابق، ديوان: (حزن على ضوء العمر)، قصيدة (أغنية لباب توما)، ص/ 27.

36) المصدر السابق، قصيدة (جفاف النهر)، ص/ 46.

37) الآثار الكاملة، محمد الماغوط، ص/ 28، ومن صوره العميقة الإيحاء قوله:

«في الظلمة

الظلمة العميقة الأسنة

حيث الريح تزأر

والأشجار المبللة تنوح كنسوة ....» (ص/ 163)

38) من يفرك الصدأ، د. علي جواد الطاهر، تنظر قصيدة حسن مردان (نحو حزيران جديد)، ص/ 279.

39) المصدر السابق، قصيدة (عودة التنين)، ص/ 283.

40) فلسفة الفن عند سوزان لانجر، إعداد د. راضي حكيم، سلسلة شهرية دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص/ 20.

* * *

تمثل الرواية في الأردن للتراث السردي العربي:

رواية المقامة الرملية لهاشم غرايبة نموذجاً

محمد حسين عبيدالله

شاع في أدبيات الرواية ودراساتها نسبة هذا الفن بأصوله ومعالمه إلى الثقافة الغربية، ورافق ذلك ظهرر بعض المقولات من مثل: الرواية فن غربي أو أنها ملحمة البرجوازية في العصر الحديث، وتبدت تلك المقولات كأنها قوانين ثابتة أو مسلمات راسخة لا يداخلها الشك، ثم يمضي بعض الباحثين فيطبقون ما ثقفوه من نظريات الرواية الغربية على نماذجهم الروائية، فيدينون العمل الروائي إذا ما خالف بعض الشروط أو المعالم الغربية، وفي أفضل الأحوال يهملون ما في الرواية العربية من اختلاف عن الأعمال الغربية، وكأنهم يرون في ذلك الاختلاف عيباً أو منقصة.

وعندي أن نسبة الرواية إلى الثقافة الغربية نسبة ظالمة لسائر الثقافات غير الأوروبية، تلك الثقافات التي لا ينتبه عادةً إلى منجزاتها الثقافية والحضارية إلا ضمن معايير النظر الغربي، وقد ظل هذا شائعاً طوال الحقبة التي شهدت هيمنة المركزية الأوروبية في سائر مناحي الإنتاج الثقافي والحضاري، وظلت منجزات الثقافة الغربية تعامل بوصفها معيار الرقي والتقدم، فمن اقترب منها وصف بالتحضّر، ومن خالفها أو تمايز عنها وصم بالتخلّف والجمود. ولا يعني هذا إنكار قيمة الرواية الغربية، أو إلغاء المنجز الروائي الغربي من أساسه، لكن ذلك كله ليس إلا خيطاً واحداً، ولوناً واحداً، من نسيج واسع شكّلته شعوب كثيرة، لكن الغرب الذي ألف سرقة الشعوب، روّج لكثير من السرقات بأنها من نتاج وعيه وثقافته.

ويمكن أن نلمس مكوّنات إنسانية شتّى، تخص شعوباً وثقافات

متنوعة، أسهمت في تأسيس أصول السرد والقصص الإنساني، ابتداء من منابعه الأولى، وفي مراحل تطوره وتنوع أنماطه، وحتى المشهد الروائي في عالمنا الحاضر الذي تتداخل فيه سائر الثقافات ولا يبدو محتكراً لثقافة واحدة من ناحية الإنتاج الروائي.

ومن بين المنابع الأولى للرواية الحديثة ما يحدّده (ف.ف. كوزينوف) متمثلاً في أصول منها: الأقاصيص الفلكلورية، وقصص التشرد والاحتيال والخديعة والتجوال والأسفار[1]، ويمكن إضافة منابع أخرى كالتي حددها (روبرت شولز) في قصص: الهجاء، والتاريخ، والرومانس، والبيكارسك، والكوميديا وغيرها[2]. ولعل هذه الأصول الشعبية تقلل من إعلاء شأن الملحمة التي كثيراً ما توصف بأنها التربة الأولى التي نبتت منها الرواية الحديثة.

وهذه المصادر التي أجملناها ليست غريبة الوجه واللسان، وليس صعباً الانتباه إلى السيماء العربي فيها، من خلال انتقال الأقاصيص العربية، كألف ليلة وليلة وقصص المقامات والحيوان والرسائل القصصية (رسالة الغفران، رسالة التوابع والزوابع، والقصص الفلسفي كحي بن يقظان وغيرها من أقاصيص ومدونات سردية أدهشت القارئ والمثقف الغربي، وأسهمت في تقديم السرد العربي بوصفه واحداً من أبرز منابع القصص الإنساني فرادة واختلافاً، مثلما أن تأثيراته استمرت فيما آل إليه السرد بتطوره اللاحق إلى شكل الرواية الحديثة.

ولا يتوقف الأثر العربي عند هذه الأصول الأولى، وإنما يمتد إلى نماذج روائية حديثة تشكل حضوراً غنياً في تيارات الرواية المعاصرة، كتلك الروايات التي تستلهم الأحوال العربية، وخصوصاً في مراحل التماس مع أوروبا في المرحلة الأندلسية، كرواية (أنطونيو غالا) الموسومة بـ (المخطوط القرمزي) أو رواية (طارق علي) المكتوبة بالإنجليزية والمسماة

(تحت ظلال الرُّمان). ويضاف إليها أعمال أمين معلوف بالفرنسية أو النتاج الروائي لبعض كتاب المغرب العربي بالفرنسية، وكل هذه الأعمال مجتمعة تسهم في تكوين تيار ذي سيماء عربي ضمن سياق الرواية العالمية.

أما الرواية العربية الحديثة فيبرز فيها خطان أساسيان: الأول يتصل بأثر الرواية الغربية، وقد تم تمجيده والإعلاء من شأنه، بصورة تتجاوز في كثير من الأحيان حدود التثاقف، وشروط الدراسة المقارنة، حتى يخيل للمرء أن الرواية العربية هي البنت التي لم تخالف ملامح أمها، بل ترسمت خطواتها، وقلدتها في كل سكناتها، وأنها ما كان لها أن تكون وتصير لولا الفيض الغربي على وعينا وثقافتنا. ومثل هذا التصور نعيده إلى روح الاستلاب أمام النموذج الغربي وطروحات المركزية الأوروبية.

وهناك مسار آخر يترسم التراث العربي والسرد العربي، منطلقاً من الذات أولاً دون أن ينغلق عليها، وقد بدأ هذا التيار على استحياء أول الأمر، لكنه اليوم تيار قوي يسهم بعمق في تحديد ملامح الخصوصية للرواية العربية، كما يفتح أبواباً جديدة يمكن أن تمضي الرواية بعيداً من خلالها، وهناك دراسات تتابعه، ودارسون ينصفونه ويسعون إلى ضبط معالمه. ولعل توسع هذا التيار في مثل التمثل يتسق مع انكسار الدهشة إزاء النموذج الغربي، مثلما يسهم في نسخ ما تبقى من مظاهر الإعجاب به، فضلاً عما يؤدي إليه من ملامح الخصوصية، والوعي بالهوية، وتجدد أسئلتها المشكلة بصورة أكثر عمقاً وتقدماً.

وإذا كانت الرواية - كما يصفها كثير من الدراسين - شكلاً غير منجز، وأنها «غير قابلة للتقنين فهي تتشكل باستمرار، هي نوع يبحث بشكل دائم ويحلل ذاته أبداً، ويعيد النظر في كل الأشياء التي استقر فيها»[3] إذا كان ذلك كذلك فإن تيار التراث ليس خطوة للتقنين أو وضع

قواعد نهائية، وإنما هو نمط تجريبي، لكن ميزته المتفردة أنه متصل بخصوصية الثقافة العربية، فليس من اللازم أن يكون التجريب غريباً، بل يمكن أن يكون ضمن ما أنبتته ثقافتنا لنمضي بمشهدها الحاضر إلى مناطق جديدة.

لقد قيل إن الرواية مدينية بطبعها (نسبة إلى المدينة) لكن الرواية العربية التي انتبهت إلى ذاتها بواقعها خرجت مبكراً على هذا التوصيف. ولدينا مثلاً رواية الصحراء (عبدالرحمن منيف وإبراهيم الكوني) كما لدينا رواية الريف والقرية العربية، فضلاً عن رواية (البحر العربي) في أعمال حنا مينه بكل ما يمتلكه البحر من خصوصية في النماذج والمناخات والشخصيات.

إن الاتجاه إلى تمثل التراث نمط من أنماط التجريب الذي يؤدي أكثر من غاية، في مقدمتها مسألة الخصوصية التي ينبغي أن يترسمها الإبداع، كما أنه يسهم في إحياء كثير من سمات القص التراثي، وإعادتها إلى الإبداع مجدداً، وهو في ذلك كله يدفع القارئ أيضاً للتواصل مع تراثه، لأن هذا التراث يضحى جزءاً من وعينا، وحاضرنا، وهكذا يمكن أن نتقدم خطوة أخرى في تأصيل فن الرواية ضمن سياقنا الحضاري، دون أن يمنعنا هذا التأصيل من التثاقف والتواصل ضمن شروط من العدالة والندية، بعيداً عن الفكرة البغيضة للمركزية.

(1)

حدد (سعيد يقطين) نوعين من العلاقات بين الرواية العربية الحديثة والتراث السردي العربي، «الأول يتمثل في: الانطلاق من نوع سردي قديم تشكل، واعتماده منطلقاً لإنجاز مادة روائية.. ويمكن أن يتجسد على صعيد كلي، كما يمكن أن يأخذ شكل بنيات سردية صغرى، على صعيد جزئي. أما الثاني فيتمثل في: الانطلاق من نص سردي قديم محدد

الكاتب والهوية. وعبر الحوار أو التفاعل النصي معه، يتم تقديم نص سردي جديد وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص»[4].

وقد درس يقطين في كتابه (الرواية والتراث السردي) النوع الثاني من خلال الاهتمام بالروايات التالية والنصوص التي تعالقت معها:

1 - الزيني بركات لجمال الغيطاني، وصلتها ببدائع الزهور لابن إياس.

2 - ليالي ألف ليلة لنجيب محفوظ، وصلتها بألف ليلة وليلة.

3 - تغريبة صالح بن عامر الزوفري (نوار اللوز) وصلتها بتغريبة بني هلال.

4 - ليون الإفريقي لأمين معلوف، وصلتها بكتاب وصف إفريقيا للحسن ابن محمد الوزان أو ليون الإفريقي وفق اسمه الغربي

وهذه الروايات تختار نصوصاً محددة لتنطلق منها، وتعيد بناء محتواها من جديد ضمن شكل الرواية الحديثة، وضمن رؤية جديدة تنهض على إبداع النص التراثي ليؤدي معاني ودلالات يريد الكاتب أن يصل إليها.

كما كتب عبدالله أبو هيف دراسة بعنوان (استعادة الموروث السردي في الكتابة الروائية في تونس) أضاء فيها جوانب أخرى من هذا التيار في أعمال روائية لمحمود المسعدي وعز الدين المدني ومحمد عزيزة[5].

وقد تنبه الدكتور إبراهيم السعافين لهذا التيارمبكراً، فكتب عنه مراراً ونبه طلابه إلى ضرورة دراسته، وأشرف على عدد من الرسائل الجامعية في جامعتي اليرموك والأردنية تتصل بأثر التراث في الرواية خاصة، ووجوه الإبداع الأخرى عامة.

أما حضور التراث في الرواية الأردنية، فقد ظل حضوراً هامشياً حتى وقت قريب، يظهر في هيئة إشارات عاجلة، ولا يتحول إلى موجه للرؤية وفاعل في التشكيل، وقد ظل كذلك حتى عقد التسعينات الذي ظهرت فيه مجموعة من الأعمال التي يبدو التراث العنصر الطاغي فيها ويصح أن نضعها ضمن التيار المتمثل للتراث العربي وأبرز هذه الأعمال:

1 - مقامات المحال، سليمان الطروانة.

2 - المقامة الرملية، هاشم غرايبة.

3 - سلطان النوم وزرقاء اليمامة، مؤنس الرزاز.

(2)

تجاوز هاشم غرايبة الصورتين اللتين حددهما سعيد يقطين في وصف علاقة الرواية العربية الحديثة بالتراث السردي، ومضى إلى مستوى أبلغ وأعقد من التعالق النصي، وذلك عندما فتح نصه الروائي على الموروث القديم منذ العصر الجاهلي وتجاوز حدود الحقب الزمنية وصولاً إلى عصرنا الراهن، ودمج مادة واسعة اعتماداً على اختيار دقيق لا يسعى لأن يقول كل شيء، ولكنه يضم مكونات وأصول شتى في سياق واحد، هو سياق الرواية التي تحتكم إليه المادة أكثر من احتكامها إلى منابعها الأولى، وفضلاً عن اتساع المادة التراثية بوصفها المكون الغالب على منطوق الرواية، فإن هناك اعتماداً واسعاً على الأساليب السردية التراثية، ودمجها بتقنيات الرواية المعاصرة، مستفيداً من فكرة الشكل غير المنجز للرواية، ليقدم في خاتمة الأمر، رواية تجريبية تدمج بين التراثي والمعاصر، في مشهد جديد وسياق جديد.

وابتداء سأحاول رصد أهم المصادر أو المنابع التي اعتمدت عليها الرواية:

1 - قصص المقامات (مقامات بديع الزمان الهمذاني، مقامات الحريري، المقامة الزينية لابن الصيقل الجزري).

2 - رسائل قصصية: (رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي).

3 - ألف ليلة وليلة.

4 - قصص الصعاليك والشطار في العصر الجاهلي والعصور الأخرى.

5 - قصص الحيوان (كليلة ودمنة لابن المقفع).

6 - قصص التكاذب (الفشر).

7 - قصص المنامات (الأحلام) ابن سيرين، منامات الوهراني.

8 - قصص الأمثال العربية (مجمع الأمثال للميداني).

9 - الأخبار التاريخية (مروج الذهب للمسعودي، شجرة اليقين لعبدان القرمطي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة لابن تغري بردي).

10 - قصص الحرب وأيام العرب: حرب البسوس، حرب داحس والغبراء.

11 - الأخبار الأدبية: (أخبار زهير بن أبي سلمى، يتيمة الدهر للثعالبي، لامية العرب للشنفرى..).

12 - قصص الأوابد والمعتقدات العربية القديمة (كتاب الأصنام لابن الكلبي ومصادر الديانات القديمة).

13 - قصص العشاق (ديك الجن الحمصي في ديوان الصبابة).

14 - أخبار السيرة النبوية (سيرة ابن هشام وسير أخرى).

15 - قصص الفلك ومعارف العرب الفلكية.

16 - كتب الأزمنة ومعارف العرب الفلكية.

17 - قصص الكهان وأسجاعهم: (جمهرة خطب العرب لأحمد زكي صفوت).

18 - الشعر العربي القديم: زهير بن أبي سلمى، عمرو بن معد يكرب، مالك بن الريب، المتنبي، البحتري...).

19 - نصوص الحديث النبوي الشريف.

20 - القرآن الكريم (تناص على مستوى بعض الآيات أو القصص القرآني).

21 - أدب الرحلات: (ابن جبير، ابن فضلان، ابن بطوطة).

22 - قصص الكائنات غير الإنسية (كتاب الهواتف لابن أبي الدنيا).

وفضلاً عن ذلك فقد أضاف إلى هذه المنابع مجموعة من الكتابات لشعراء عرب من العصر الحديث مثل: مصطفى وهبي التل (عرار)، تيسير سبول، طلال حيدر، يوسف أبو لوز وآخرين. كما أفاد من كتاب (الصانع) لبورخيس وافتتح به الرواية وختمها، وكذلك نجد أصداء لمجنون إلسا لأراغون، ومعروف أن بورخميس وأراغون من الكتاب الذين تفاعلوا مع التراث العربي وأفادوا منه في نتاجهم، ولعل ذلك ما قرب نتاجهم من هاشم غرايبة، فكأنه امتداد للمادة التي بنى روايته من التفاعل معها.

ومع اتساع المادة التراثية وحضورها الفاعل في (المقامة الرملية)، فإن الرواية تنأى عن التاريخية، وتظل رواية تخييلية بعيدة عن السرد التاريخي، فقد استمد الكاتب مضامينه من التراث في هيئة مواقف ووحدات سردية يبني منها العمل، لكنه عبر عمليات من التحويل والإبداع الفني وضعها في خطاب مختلف ومنظور جديد لا يدرك إلا ضمن سياق الرواية، وهو بمقدار ما ينبع من مكونات تراثية وتاريخية فإنه يفارقها ضمن سياقه الجديد وصياغته المختلفة.

لقد تصرف الكاتب في المادة التي اعتمد عليها، عبر استيعابها استيعاباً شاملاً ودقيقاً، وعدّها (مادة أساسية) لكنها تحتاج إلى معمار وبناء، وقد عمد إلى ما تختزنه المادة التراثية نفسها من إمكانات التخييل والعجائبية والأسطرة، فتحول بمجمل هذه المادة إلى عالم جديد، ولذلك فإن تمثله للتراث ليس تمثلاً أعمى، وليس قائماً على الاختيار المحض وإعادة سرد مختارات أو مقتطفات تراثية، وإنما هو إبداع للتراث، وفق منظور جديد يمكن التماسه في مستويات خطاب الرواية، وهو بذلك لا يهدف إلى إعادة نسخ للتراث أو حتى تغيير ثوبه، وإنما يريد أن يبدع عملاً تخييلياً جديداً معتمداً على أدوات وأساليب مستمدة من التراث.

(3)

يمكن أن نعد هذه الرواية (رواية شخصية) بمعنى أنها تعتمد على شخصية مركزية، وإذا ما ابتعدنا عنها فإننا نتذكرها عبر استعادة تلك الشخصية التي ترتبط بها سائر تفاصيل الرواية ومكوناتها، والسرد التراثي في جملته ينتمي لهذا النوع الذي يعتمد على الشخصية، إذ إن أكثر القصص التراثية هي قصص شخصيات، سواء أكانت شخصيات إنسانية أو غير إنسية.

وشخصية المقامة الرملية تدعى (الخميس بن الأحوص) وقد يهيأ للقارئ أنها شخصية تراثية محددة، لكنها ليست كذلك فهي شخصية متخيلة، لكنها مبنية على هيئة أبطال التراث، وهي شخصية فيها الكثير من الغرابة: فالخميس واحد ومتعدد، فهو الخميس وهو بشر الحافي وهو بشر الخير، كما أنه البطل وهو الراوي مثلما يلتبس بالكاتب والناسخ، إنا وحده في لحظة، وهو الآخرون أيضاً من خلال الذاكرة أو تناسخ الأرواح وتعدد الحيوات.

ووفق الرواية يعيش البطل أحوالاً وأهوالاً شتى، تتعدد حيوات

وتتغير أسماؤه، مثلما تتقلب أحواله من هبوط إلى ارتفاع، ومن علو إلى دنو. ولعل اختيار الكاتب لاسم الشخصية يمنحنا بعض مياسم شخصيته وصفاتها: فالخميس يصلنا بالحيوات الخمس التي عاشها، وبالثريات الخمس التي طلبها وما نالها، ويظل لهذا العدد سحره الخاص في حياة البطل كأنه عدد أسطوري يمتلك طاقة سحرية، فكما يتضح من صحيفة الأنساب، فإن سائر ما يحيط بالخميس، محاط بهذا العدد: الثريات خمس، وكذلك الشيوخ، والفرسان والأبناء والأحفاد والزوجات. ويبدو هنا تجنب الأرقام الأسطورية كرقم (سبعة) مثلاً الذي يتكرر في الحكايات القديمة، ربما لأنه يريد سحراً جديداً يفيد من منطق الأسطورة فنياً عبر رسم رمز جديد إضافة إلى تشابك هذا الرمز الجديد مع اسم الشخصية وطبائعها.

وفي المعجم[6]: «الخميس ثوب منسوب إلى ملك كان باليمن أمر أن تعمل له هذه الأردية فنسبت إليه» فهو اسم ملك قديم، لكننا لا نعرف من هو ولا نعرف شيئاً من أخبار هذا الملك المجهول.

والخميس أيضاً: «الجيش، وقيل الجيش الجرار أو الجيش الخشن، وسمي بذلك لأنه خمس فرق: المقدمة والقلب والميمنة والميسرة والساقة» فهنا أيضاً معنى الكثرة والتعدد، وسحر الرقم الخامس المتصل بفرق الجيش، ولعل هذا المعنى هو ما أوحى للكاتب بالتوسع فيه حتى يمتلك سحره الخاص في مكابدات الخميس بن الأحوص وأحواله.

وهو (ابن الأحوص) ووفق المعجم «رجل أحوص: إذا كان في عينيه ضيق» وإذا أضفنا لها قولهم «وقع القوم في حيص بيص أي في ضيق وشدة» فإننا نتوصل إلى معنى آخر، فالبطل: ابن الرؤية المرتدة الضعيفة، التي تسهل الضياع والتفريط، كما أنه ابن الأزمات والنكبات. وكل هذه المعاني أفاد منها الكاتب في رسم معالم شخصية، محولاً المعاني اللغوية إلى آفاق سردية تتكشف في أحوال البطل المختلفة.

(4)

وفي سبيل إنجاز حكاية الخميس بن الأحوص، وتحويلها إلى رواية، يدمج الكاتب أشكالاً كثيرة في المنظور الروائي، ففي المفتتح يبدأ الكاتب بشكل الحديث التراثي (حدثني الخميس بن الأحوص قال...) ثم (قلت لنفسي: لكي أكتب ما رواه لي ابن الأحوص، لابد أن أكون ذلك الرجل في الحالة عينها، ولأن لست ذلك الرجل فلا مناص من إثبات هذه الإشارة: (داخل كل كاتب هناك راو ومستمع، ممثل ومتفرج، مؤلف وناسخ، مبدع وناقد، واحد يتكلم والآخر يستجيب ويحدث أن يتبادلا الأدوار)».

وهذه الإشارة تسهم في التباس شخصية الخميس بالمؤلف والراوي والناسخ، بقصد من الكاتب الذي يتمثل شخصيته ويندمج بها، ويتكلم بلسانها، لكنه لا يتماهى معها، فهذا الاقتراب حد الاندماج غايته التمكن من الشخصية تماماً كالممثل الذي يؤدي دوراً وينجح في تقمص الشخصية حتى يلتبس بها، وهو ما يقوم به المؤلف حين يعدد أدواره ويقوم بأكثر من وظيفة في آن معاً. ومع ذلك فهو لا يقمع الشخصية فيروي عنها عبر السرد العليم، بل يتركها تروي قصتها في فصول كثيرة، ويروي عنها بضمير الغائب في أجزاء أخرى. ويستمد الكاتب تفاصيل حياة الأحوص من المادة التراثية عبر تحويلها إلى مادة سردية تخص الأحوص أو تتصل بحياته، فيبني منها (سيرة حياة) للشخصية، ويوهمنا بوجود مخطوط يضم تلك السيرة «وسيكتب هاشم غرايبة في مخطوطه المسمى (حرائق الأذهان في أخبار ذلك الزمان وتفصيل ما جرى في سنوات الرمة، وما أحدثته العثة) - الرواية ص 191 -، وهذا المخطوط لا يظل على حاله، وإنما هناك ناسخ يعيد كتابته ويتصرف في الأحداث التي لا تعجبه «مهذار الخميس بن الأحوص،... لذا كان تدخلي أنا الناسخ سافراً في صياغة نص الحوار والدوار.. وهل كان غير ذلك في كل النصوص» - الرواية ص 225 -.

ومن جماع كل ذلك ينتج النص النهائي للمقامة الرملية، فهو يتألف عبر مراحل ومستويات مختلفة تتداخل فيما بينها لتكون سمة فارقة للرواية، فضلاً عن أهمية هذا التداخل في بناء الرواية وتقديم مسوغات فنية للطبيعة الجديدة في ذلك البناء. فالمكونات التراثية ليست إلا المعالم الأولى التي تعتمد عليها الرواية في بناء حياة الخميس بن الأحوص، وهذه الحياة تتكشف لنا في النص من خلال الراوي المتكلم (الخميس بن الأحوص) لكن من خلال بعض الإشارات نستطيع أن نستنتج أنه يستدعي سامعاً لأخباره وهذا المتلقي يأخذ دور الراوي ويتبادل الدور مع الخميس، والراوي ملتبس بالكاتب الذي يمكن أن يعد شخصية في الرواية لتمييزه عن (المؤلف)، ثم يأتي دور الناسخ أيضاً ليقوم بتغييرات لا نعرف مقدارها، ليقدم صياغة أخرى لحكاية الخميس من منظور آخر، وكل ذلك في سياق متداخل لا تميزه إلا بضعة إشارات سردية في هيئة لغة إيمائية تشير ولا تقول، لكنها تتبع جملة من فكرة المخطوط ومراحل تشكله وصولاً إلى تحقيقه في زمن آخر.

ويمكن تمثيل هذه المراحل من الصياغة التي تعرضت لها المكونات التراثية حتى استوت في صيغتها المطبوعة على النحو الآتي:

مكونات تراثية ← حياة الخميس بن الأحوص ← تأليف مخطوطة (حرائق الأذهان) ← نسخ المخطوطة ← صياغة أخرى ← نص المقامة الرملية (الرواية).

وهذا التصور القائم على التحويل والتغيير سمح للكاتب بإنتاج عالمه الجديد الذي يختلف عن مجموعة من المنابع الأولى التي استقى منها مضمونه ومادته، فهو في كل كتابة يعمد إلى الإضافة وإلى التعديل في مواقف سردية متخيلة، تتعدد رواياتها وصياغاتها، لكنها منسجمة مع مناخها الأول لأنها مشتقة من مادته نفسها. وإذا كانت المكونات التراثية

في مصادرها الأولى ترد في صيغ تاريخية تحقيقية بمعنى أنها تروى بوصفها أحداثاً وقعت على وجه الحقيقة، ومهما تضمنت من عناصر غرائبية، فإن صيغة سردها ذات نبرة تاريخية. أما المقامة الرملية فإنها لا تتبنى موقفاً تاريخياً، وليس فيها التزام بنبرة التاريخ، وإنما هي عمل تخييلي يعتمد على فكرة المخطوط ومراحل إنجازه وتعديله من قبل المؤلف والناسخ فضلاً عن حامل الأخبار أو الراوية الذي لا يروي حقائق، وإنما يقدم تصوره لما حدث، أو يقدم الأخبار كما يريدها ضمن منظوره وصياغته.

ويختتم غرايبة روايته بفقرة دالة يستمدها من مقدمة المسعودي لمروج الذهب، لكنها تصبح جزءاً من الرواية عبر تغيير خاتمتها إلى المعنى النقيض، وتقول هذه الفقرة:

«فها هو كتاب المقامة الرملية حسب ما تخيله الراجي معرفة ذاته... الكثير بكلماته.. هاشم غرايبة بن بديوي المصطفى من حوارة، فمن حرف شيئاً من معناه، أو أزال ركناً من مبناه أو طمس واضحة من معالمه، أو لبس شاهدة من تراجمه، أو اختصره أو نسبه كله أو بعضه إلى غيرنا، فله أجر جهده، وأجر إبداله أو اختصاره أو انتحاله أو تأويله أو نقده».

فهذه الخاتمة (التراثية) تفصح لنا صراحة عن السمة التخييلية للرواية، مع اعتمادها العميق على التراث، ويذكر الكاتب اسمه الصريح كاملاً على عادة المؤلفين القدامى، ثم يضيف الصيغة الدعائية التي أثبتها المسعودي في مقدمة (مروج الذهب)(7) في هيئة تعويذة ترد عن كتابه السرقة، فيما يشبه (حقوق المؤلف) في أيامنا، لكن المسعودي دعا على من يستخدم الكتاب خارج مواضعات العلم بالويل والثبور والغضب الإلهي «فوافاه من غضب الله وسرعة نقمه وفوادح بلاياه ما يعجز عن

صبره، ويحار له فكره» بينما قلب غرايبة هذه الصيغة إلى نقيضها، ليصبح النهي دعوة إلى مزيد من التغيير والتعديل، وهو في ذلك ينسجم مع طاقة التخييل التي اعتمد عليها في بناء رواية لا تكاد تنتهي، وهو إذ وقف عمله عند حد معين، فإنه يدعو سواه لإكماله أو إعادة صياغته مجدداً دون أن يعترض المؤلف، لأن هذا العمل متمم للأبواب التي تركها مفتوحة على كل احتمال.

(5)

منذ العنوان تتشابك الرواية مع فن المقامة، فكأنها مقامة جديدة اختار لها الكاتب الجديد اسم (الرملية) في صيغة الصفة المنسوبة إلى الرمل، ونحن لا نجد مقامة بهذا الاسم عند كتاب المقامات فلأن الكاتب أراد إنشاء مقامة جديدة لم يسبقه أحد إليها، بمعنى الإضافة لا التكرار، كما أن صفة (الرملية) تمنحها معنى التعدد واللانهائي، فالرمل يتكون من ذرات وأجسام صغيرة غير متماسكة، وليس لها شكل محدد أو مياسم فارقة، بل إنها تتبدل وتتغير وفق حركة الرياح، وكذا هو عالم الرواية وعالم بطلها الخميس بن الأحوص، الذي تتعدد أحواله وتتبدل من حال إلى حال، دون أن يبدو فيها ملامح فارقة أو ثابتة.

تتجاوز الرواية الطول التقليدي للمقامات التي تميل إلى القصر النسبي أو الاعتدال في الطول، فهي أقرب إلى حجم القصة القصيرة وإلى بنيتها، لكن المقامة الرملية أخذت طول الرواية وطبائعها، عندما تجاوزت اختيار موقف محدد أو لحظة بعينها إلى محاولة رسم ملامح حياة الخميس بن الأحوص منذ صغره وطفولته وحتى عهد أفوله وانكساره، وهي بذلك تأخذ سمات المنظور الروائي في رسم معالم حياة كاملة أو ما يهيأ لنا أنه سيرة حياة مطولة.

وإذا كان العنوان يحيلنا إلى فن المقامة من بين الفنون السردية

القديمة، فإن النص الروائي ينفتح على سائر النصوص والمكونات التي أجملناها في موضع سابق، ويمكن من حيث البناء العام أن نقيم توازياً بينها وبين فن المقامة والرسائل القصصية المطولة التي تقترب منها في طولها وفي بعض أساليبها السردية كرسالة الغفران لأبي العلاء المعري، ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي.

تداخل الشعر والنثر:

ليس من المألوف في الرواية الحديثة تضمينها مقطوعات شعرية كثيرة، لكن المقامة الرملية اعتمدت في بنائها على الشعر الذي يتداخل مع المتن السردي النثري، واتسمت بالتوسع في تضمين الشعر ليؤدي وظائف شتى، مثلما يرد في مواضع مختلفة، فأكثر الفصول تفتتح بمقطوعات شعرية يذكر المؤلف مصادرها وينسبها إلى أصحابها من الشعر القديم والشعر الحديث، كما يرد الشعر متداخلاً مع المتن السردي وكجزء من نسيج الرواية على ألسنة الشخصيات تمثلاً بشعر منسوب إلى قائله، أو على عادة القدماء في استشهادهم بالشعر غفلاً من النسبة، وقد يأتي الشعر متمماً للموقف السردي، كما في مديح الشاعر المجهول للخميس أول عهده بالغنى في مجلس الشيخ شامخ الرملي، وهو شعر مصنوع أو مؤلف كما هي شخصية هذا الشاعر، لكنه مستمد من فكرة الارتزاق من الشعر، ولذلك يصاغ هذا الشعر على هيئة تلك المنظومات المفتعلة التي يقولها الشاعر في سبيل العطاء أو المال دون أن تأتي في سياق رسالة فنية أو جمالية يريد أن يؤديها.

وإذا كان تداخل الشعر مع النثر ظاهرة مميزة للتراث السردي، فإنها ليست من سمات الرواية العربية الحديثة، ووضوحها في عمل هاشم غرايبة

ينسجم مع طبيعة العالم الروائي في هذه الرواية، هذا العالم الذي يستدعي الشعر ولا يمكن أن يستغني عنه.

وفي الرواية شخصية (زهير بن شامخ الرملي) وهو شاعر فيه بعض سمات حسان بن ثابت وأخرى من شعراء آخرين، وينسب إليه المؤلف أشعاراً بعضها مختار من الشعر القديم وأخرى مصنوعة أو مؤلفة لتناسب مناخ هذه الرواية.

كما يستحضر الكاتب شخصية (ابن أبي سلمى) الذي يحضر شاهداً أو عضواً في مجلس التحكيم بعد خلاف الخميس بن الأحوص مع حلفائه من هذيل، ويستفيد في هذا الموضع من قصة حرب داحس والغبراء بين عبس وذبيان التي تدخل فيها زهير بن أبي سلمى وعمل على إطفائها، وترد بعض نصوص من معلقته المشهورة ينشدها في المجلس، وأخرى تتمثل بها بعض الشخصيات.

وكثيراً ما تختتم بعض الفصول بالشعر، كما هو الحال في المقامة، ليمثل الشعر موقف النهاية أو الخروج، وهو أيضاً يراوح بين الشعر المختار الذي يمكن نسبته إلى أصحابه، والشعر الموضوع الذي ينسجه المؤلف ليناسب ما يرويه.

ويأخذ الاستناد إلى الشعر وحضوره في نص الرواية أشكالاً أكثر تعقيداً وتداخلاً، عندما يكتب بطريقة الإملاء النثري في كلام الشخصيات دون أن يرسم في صورة البيت المعروف، وهو هنا يأخذ شكل الكلام الشفهي الذي يرد على ألسنة الشخصيات على سبيل التمثل كأنه جزء من لغتها ومنطقها في إشارة إلى اهتمام العرب بالشعر، وأنه أساس كلامهم، وقد يرد في مثل هذا الشكل شيء من التحريف والتغيير المقصود في إشارة إلى انتقال هذا الشعر إلى ألسنة الناس ولغتهم دون عناية بروايته أو نسبته، أو صحته.

ومن ذلك ما ورد على لسان الخميس وقت إقامته بين الصعاليك « **دائماً على قلق كأن الريح من تحتنا**... لا نقيم في أرض أكثر من موسم واحد... إن طالت الإقامة » ص 27، فالجملة الأولى التي وردت منثورة مأخوذة من بيت المتنبي الشهير:

على قلق كأن الريح تحتي   تقلبني جنوباً أو شمالا

ومثله أيضاً في موضع آخر «**آه... ذهب الذين أحبهم وبقيت مثل السيف فردا**... كانت آخر آثامي أن قتلت تابعي عمواس بسمّ زعاف لا يعرف سره أحد غيره » ص 229، وهنا يأخذ البيت المشهور لعمرو بن معد يكرب:

ذهب الذين تحبهم   وبقيت مثل السيف فردا

ويرد البيت دون تغيير باستثناء الكتابة النثرية دون فصل بين شطري البيت، ودون تمييزه بخط أو إشارة ما تومئ إلى التضمين.

(6)

وقد أفاد الكاتب من تصورات العرب للكائنات غير الإنسية في رسم مشاهد عجائبية متعددة، واشتملت الرواية على عدد من الشخصيات الغيبية أو المستترة. وقد بنيت بصورة قريبة من أوصافها في الكتب العربية، فلدينا الجن والحن والأنماس، نادرة تزاوج فيها الإنسان بهذه المخلوقات، فإن الرواية تأخذ هذه الأخبار لتحولها إلى أحداث خاصة بالخميس بن الأحوص، الذي يتزوج سمية الكاولين من بني الحن « تزوجت سمية الكاولين من بني الحن، سليلة النار الهابطة من السماء، عيروني بها وقالوا: إنها الراقصة اللعوب ابنة فتنة الكاولين من لقاء ... مع طبيب الكاولين أبو معشر... طوعت سمية أخوالها من الجن لخدمة هيلماني،

وأنجبت خليفتي (صنو اللاس) ثم سرقت قرط أمي الرنان وغابت» ص (50).

وهناك أيضاً قوم (الأنماس) من الكائنات الغيبية التي تحضر في الرواية، وقد تزوج الأخنس بن الخميس ابنة سيدهم (لميس ابن جوهر النسناس)، وترسم الرواية علاقات عجائبية بين الإنسان وبين هذه الكائنات التي تغيب وتحضر، وتفعل ما هو غرائبي وعجيب، وهو في رسم هذا الفضاء العجائبي للرواية يستند إلى المكونات التراثية في تصورها للغيبي ولما هو خارج المملكة الإنسانية، ويستفيد من بعض الأقاصيص والأخبار ليبني منها أحداثاً في سياق روايته.

وترسم الرواية مشهداً غرائبياً حاداً تتداخل فيه فكرة الطوطم والمسخ والكائنات غير الإنسية عندما يظهر الذئب الأعور بصورة مفاجئة في احتفال القوم بالصلح، وترقص معه سمية الكاولين زوجة الخميس، ويحاول الخميس قتلها وقتل الذئب لكن سمية بما تمتلكه من طاقات غير إنسية تتمكن من الفرار، ويظل هو والذئب وجهاً لوجه، متذكراً حديث شبيب الصعلوك عن الذئب الأسحم (طوطم الصعاليك) «الأسحم يفهم كلام البشر فهماً تاماً، واسمه سرحان وهو جد ذيب الناجي ألم تسمع قولهم:

وأطلس عسال وما كان صاحبا دعوت بناري موهنا فأتاني

وقولهم:

كلانا بها ذئب يحدث نفسه... » ص (74 - 75).

فيدمج الكاتب بين معارف متنوعة يتصل بعضها بالطقوس الطوطمية، وأخرى بالمسخ عندما يروي لنا قصة سرحان مع الغزالة التي أحبها فتسببت بمسخه إلى صورة ذئب أعور بعدما كان مع الشم العوالي الذين يرمز بهم إلى الأسرة العليّة في التصور القديم، ويجمع أيضاً الشعر

المتصل بالذئب عند الشنفرى والفرزدق والبحتري ليستعين به في تمام هذا المشهد الذي ينتهي بمقتل الذئب على يد الخميس بن الأحوص.

ومن الطرائق التي تعمد إليها الرواية في الإدهاش. ما ورد من أقاصيص التكاذب أو الفشر، وقد عرف العرب وسواهم هذا اللون من القصص للتسلية والمتعة، وترد هذه الأقاصيص أو الحكايات الصغرى في أكثر من موضع، كما في لقاء الخميس بن الأحوص بنعمان الحضرمي الذي يقول للخميس «دعنا من الكلام الكبير وطول حباله وتعقيد حبائله. تعال نتكاذب.. فالكذب أجدى، وحبائله أقصر، ونتائجه أسرع».

ثم يروي النعمان أكذوبة عجيبة لصاحبه الذي يعلق عليها بقوله: «ثكلتك أمك ما أعظم كذبتك». ثم يطلب منه النعمان أن يقص له حكاية أعظم فيأتي الخميس بقصته، التي يقتل فيها قطعة من الليل ويمزقها تمزيقاً شديداً، ولعل هذه الكذبة تترسم صورة للمتنبي الذي جعل ممدوحه يقتل الليل ليأتي الفجر:

لقيت بدرب القلة الفجر لقية شفت كمدي والليل فيه قتيل
وما قبل سيف الدولة اثّار عاشق ولا طُلِبَتْ عند الظلام ذُحول
ولكنه يأتي بكل غريبة تروق على استغرابها وتصولُ

وواضح أن الكاتب أفاد من إشارة المتنبي إلى قتل الليل، لكنه نقلها إلى قصة مروية على لسان الخميس بن الأحوص، تشتمل على تفاصيل متخيلة للحادثة لتستقيم مع الموقف الذي وردت فيه فضلاً عن الإيحاء الساخر من كذب الشاعر المداح.

(7)

يمثل نص المقامة الرملية نموذجاً عالياً للإنطلاق من التراث السردي

العربي، الذي ينطوي على ملامح فنية غنية، وقد تمكن الكاتب هاشم غرايبة من توظيفها وإغنائها، ليس على سبيل النقل، وإنما امتد بها إلى مناطق جديدة مستوحاة من تلك المنابع القصصية.

وامتازت الرواية بتعقد مستويات التناص، فالمادة التراثية هي أبرز مكونات الرواية، إذ ينفتح النص باتجاه نصوص متعددة، ويعقد صلات جديدة معها، ويعيد بناءها بما يناسب العالم الروائي الجديد، والكاتب في هذا الاتصال لا يغرق في مرجعياته ولا يكررها أو يتطابق معها، وإنما يركب منها مواقف جديدة مختلفة.

كما امتازت الرواية بطاقة الدمج العالية التي مكنت الكاتب من استبعاد الحقب التاريخية، فنظر إلى التراث بوصفه نصاً متزامناً تستعيده الذاكرة التي تلغي الفوارق الزمنية، وتتزامن فيه المواقف والأحداث، وتدمج التراثي بالمعاصر، والشعر بالنثر، وعالم الإنس بعالم الجن والكائنات الغيبية، كما خلط الواقع بالأسطورة والممكن بالمستحيل إلى آخر هذه المستويات التي لا يمكن التعامل معها خارج السياق الروائي للمقامة الرملية.

الهوامش

1) ف. ف. كوزينوف: موسوعة نظرية الأدب (الرواية ملحمة العصر الحديث)، ترجمة: د. جميل التكريتي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986، ص (16) وما بعدها.

2) د. إبراهيم السعافين: قضية الشكل في الرواية العربية في: آفاق عربية، ع 6 ، حزيران، 1990، ص (97).

3) المرجع السابق، ص (101).

4) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1992، ص 5.

5) عبدالله أبو هيف، استعادة الموروث السردي، في: مجلة إبداع المصرية، ع 1، يناير 1997.

6) ابن منظور، لسان العرب، مادة (خمس)، مادة (حوص).

7) المسعودي، مروج الذهب، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط 1966 (كتاب التحرير) 13/1.



مفهوم الدرجة الصفر للكتابة

حليمة الشيخ

كانت عبارة «الدرجة الصفر للكتابة» هي العنوان الذي حمله كتاب «رولان بارط» الأول الصادر عام 1953.

تعرض «بارط» في هذا الكتاب لتحليل الأدب الفرنسي الكلاسيكي منه والحديث، وحاول تصنيف أنماط الكتابة في فترات تاريخية مختلفة.

ولقد اعتمد من أجل بلوغ هدفه على ثلاثة مصطلحات إجرائية أعاد تحديدها من جديد وهي:

أ - اللغة.

ب - الأسلوب.

ج - الكتابة.

ونورد ههنا، مجدداً هذه المصطلحات التي ذكرناها لنتبين مفاهيمها عند «بارط» كما وردت في كتابه المذكور.

أ - **اللغة**: مجموعة من التعليمات المشتركة بين كل الكتاب في فترة ما، معنى ذلك، أن اللغة مثل الطبيعة تمر عبر كلام الكاتب بدون أن تعطيه، مع ذلك، أي شكل (...) (إنها) ملك مشاع بين الناس لا بين الكتاب»[1].

ويعني هذا الكلام أن اللغة عند «بارط» توصف بسمة التلقائية حيث إنها ليست من نتاج فرد معين أو زمرة من الأشخاص، وإنما هي وليدة تفاعل اجتماعي، وهي أيضاً تكريس لإرادة اجتماعية. فالشخص إذاً، عندما يقتحم الفضاء الاجتماعي يجد نفسه ماثلاً أمام

نظام لغوي معمول به داخل تلك البيئة الاجتماعية فلا يملك عندئذ سوى تلقي ذلك النظام.

ب - **الأسلوب**: «هو صور، ودفق، وقاموس، تولد كلها من جسم الكاتب وماضيه ثم تصير، شيئاً فشيئاً، الآليات نفسها لفنه. هكذا تتكون تحت اسم أسلوب لغة مكتفية بذاتها لا تغوص إلا في المثولوجيا الشخصية والسرية للكاتب»[2].

ج - **الكتابة**: توجد بين اللغة والأسلوب، فهي «الوظيفة: إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع»[3].

يذكرنا هذا التمييز بين اللغة والأسلوب بـ «فرديناند دو سوسير» وتفرقته المشهورة بين اللغة والكلام، وهي تفرقة لا يمكن فهمها إلا بالرجوع إلى تعريف اللغة والكلام، كما ورد في محاضراته.

ينظر «دو سوسير» إلى اللغة من حيث هي نتاج اجتماعي أو هي كنز جماعي مقابل الكلام الذي هو عمل فردي نابع من الاستعمال الذاتي للغة، ومن ثم فهو تجسيد لإرادة وذكاء الفرد[4].

ومن المهم التنويه بأن «دو سوسير» في تعريفه للغة متأثر بالباحث الأمريكي ويتني (Whitney)[*] الذي يرى أن اللغة أشبه ما تكون بمؤسسة اجتماعية[5].

كما ذكر الباحث «بريتو» (Louis j. Prieto) في كتابه: «الملاءمة والممارسة» (pertinence et pratique) أن التفرقة بين اللغة والكلام تناولها الكاتب «جاردينر» (A. Gardiner) في كتابه نظرية اللغة والكلام (The theory of speech and language) الذي ظهرت طبعته الثانية عام 1951 بأكسفورد، وهو باحث غير معروف لدى الفرنسيين[6].

وجذور هذه القضية، في حقيقة الأمر، أبعد غوراً في التاريخ

الإنساني؛ لأننا نجد الالتفات إليها، والاهتمام بها، وارداً عند اللغويين العرب القدامى مثل: سيبويه وابن جني، الذي يميز بين القول والكلام. فالقول عنده هو كل لفظ سواء كان مفيداً أم غير مفيد. أما الكلام فهو كل لفظ يفيد معنى[7].

ونفهم من هذا أن السمة النوعية للقول تتمثل في أنه ظاهرة احتوائية لكل الأصوات اللغوية، في حين يتسم الكلام بالطواعية أي بقدرة المتكلم على استعمال مختلف الأصوات على الرغم من عجزه عن استيعابها.

وتوضح لنا هذه التفرقة، طبيعة اللغة الصوتية، وتؤكد أن اللغة أصوات ذات طبيعة اجتماعية تختلف باختلاف الانتماء إلى الفئات الاجتماعية، ويتفق هذا التحديد الذي وضعه «ابن جني» مع تعريف اللغة في البحث اللساني حيث يتضمن العناصر الأساسية المكونة لكل اللغات، وتعريفه أوضح من أنه يحتاج إلى تأويل يجتهد في تقريبه من التعريفات الحديثة حيث يقول: «أمّا حدها فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»[8].

وتجدر الإشارة إلى أن هذه التفرقة الجديدة القديمة أصبحت بمثابة ركيزة معرفية تم استثمارها في اللسانيات، خاصة في تيارها التوليدي الذي عكف على دراسة مسألة اكتساب اللغة والإنجاز اللغوي عند الفرد.

ويظهر لنا جلياً، من هذا، أن «بارط» لا يختلف في كثير أو قليل عن المفهوم الشائع والسائد للغة من حيث هي معطى اجتماعي يشترك فيه جميع الناس، في الوقت نفسه، الذي تبقى مستقلة عن قرارات الأفراد، وحاملة لتقاليد ألوف السنين، ومن ثم، فهي لا تخص الكتاب فقط.

إن الشيء الذي يلتصق بذاتية الكاتب عند «بارط» هو الأسلوب،

إنه يغوص في صميمية الأنا، وينبثق من المثولوجيا الشخصية أي من أساطير الكاتب الشخصية.

ماذا يقصد «بارط» بـ «المثولوجيا الشخصية» (La mythologie personnelle)؟

إن هذه العبارة اقتبسها «بارط» من العالم اللغوي الدانماركي «لوي هجلمسليف» وهو يعني بها هضم معطيات الإديولوجيا، ثم تخطيها بوصفها نظاماً رسمياً بحيث تبدو وكأنها حصيلة نضوج الفرد، وليس نضوج المجتمع[9].

ويعني هذا أن الأسلوب صفة يمكن أن توجد في كتابة دون أخرى، وهذا التصور لا يختلف عن بعض الآراء القديمة. فقد كان «أفلاطون ومن تبعه يعتبرون الأسلوب صفة تتوفر في بعض الكتابات، ويفتقدها بعضها الآخر»[10].

ويسوق لنا «بارط» مثل الكاتب الفرنسي «أندريه جيد» نموذجاً للكاتب الذي يفتقر إلى الأسلوب؛ ذلك بأنه مجرد مقلّد لأخلاقية كلاسيكية، بينما الشعراء المحدثون أمثال «فيكتور هوغو» و«رامبو»، يرى أن أعمالهم مشبعة بالأساليب.

ويبدو أن أساس هذا الحكم، هو أن هؤلاء الشعراء مارسوا نوعاً من القطيعة مع أسلوبية تراثية حيث تم رفض كل ما يتعارض مع طبيعة الشعر مثل: قوانين الذوق الأدبي، وتقسيمات الأنواع الأدبية، والتقاليد النقدية الموروثة.

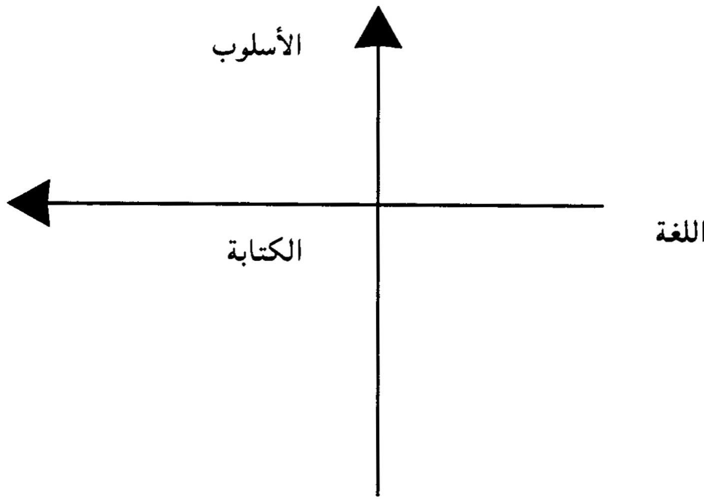
ويسترعي انتباهنا، هنا، تفوق الأسلوب على الفكرة في قيمة العمل الأدبي، ويبدو «بارط» مؤمناً بأن الأفكار تمر وتتخطاها بسرعة

أفكار جديدة. ومن ثم لا تكون قيمة العمل الأدبي في رسالته، بل في نظامه.

وهذه الفكرة التي تتراءى لنا في أول كتاب لـ «بارط»، هي التي حكمت رؤيته بحذافيرها في أعماله اللاحقة - على ما يبدو لنا -.

وبين اللغة والأسلوب، يوجد واقع شكلي، هو الكتابة على حد قوله، فأين، إذاً تتموقع الكتابة؟

يمكن أن نمثل لها بالشكل التالي:



الكتابة إذاً، هي نقطة التقاطع بين محور اللغة ومحور الأسلوب. وتكون الكتابة بهذا تمارس فاعلية جماعية، وتمتاح من الروح الجماعية بمجرد أنها تستخدم اللغة، لكنها في الوقت نفسه تدخل في بنى جديدة، تكتسب فيها دوراً، وفاعلية، ودلالات جديدة.

لقد رصد «بارط» أربع محطات نموذجية أساسية للكتابة في تاريخ الأدب الفرنسي منذ مائة سنة أي من 1850 إلى 1950 ويمكن توضيحها كالآتي:

1 - الكتابة موضوع لنظرة «Objet d'un regard»، ويمثل «شاتوبريان» هذا النمط من الكتابة التي «لا تفعل شيئاً سوى النظر إلى نفسها»[11].

2 - الكتابة موضوع لفعل «Objet d'un faire»، ويتجسد ذلك عند «فلوبير» ويبدو أن السبب في عدّ كتابة «فلوبير» موضوعاً للفعل، هو أنه كان يضع القيمة الجمالية في المرتبة الأولى، وفوق كل اعتبار، كما أنه يرى إبداع الجمال هو مهمة الفنان الوحيدة، وواجبه هو الغوص في أعماق اللغة[12].

3 - الكتابة موضوع للقتل «Objet d'un meurtre»، ويتمثل هذا عند الشاعر «مالارميه» لأنه كان يسعى دوماً إلى تحطيم قواعد اللغة.

ويبدو أن «بارط» أخذ هذه الفكرة من «موريس بلانشو» صاحب نظرية «مالارميه قاتل اللغة» في دراسة عن الشاعر بعنوان «خطوة متعثرة» نشرها عام 1943.

4 - الكتابة موضوع للغياب «Objet d'une absence»، وهنا تصل الكتابة عند نقطة تحوّلها الأخيرة، وهذه الكتابة هي كتابة محايدة، وكتابة بيضاء «Ecriture blanche»؛ كما يسميها أيضاً «الدرجة الصفر للكتابة» «Le degré zéro de l'écriture»، وهذا المصطلح الأخير هو الذي اتخذه «بارط» عنواناً لكتابه الأول.

وإذاً، فكتابة الغياب أو الكتابة المحايدة أو الكتابة البيضاء أو الدرجة الصفر للكتابة هي أوصاف متعددة لكتابة واحدة. فماذا يعني «بارط» بالدرجة الصفر للكتابة؟.

من البديهي أن الصفر[13]، هو عنصر حيادي في بعض العمليات الحسابية بحيث إنه لا يؤثر على النتائج، ومن ثم يكون مرادفاً للحياد، الذي يعني عدم الميل أو الانحياز. بمعنى آخر، الحياد هو التزام الموقف المتوسط بين طرفين متعارضين، وعدم الميل إلى أحدهما.

وكان لهذا مفهوم «الدرجة الصفر» الذي أخذه «بارط» عن اللغوي الدانماركي «فيجفو براندال» «Vigfo brandal»(**) يُعين مصطلحاً محايداً، غير منعوت.

يقول «بارط» عن الدرجة الصفر للكتابة: «هي بدون صيغة» «Amodal»(14).

وهذه الفكرة التي ينطلق منها لتحديد مراده، استمدها من اللسانيات، وهي أن هناك صيغة لا تشير إلى زمن الأفعال ولا إلى عدد الفاعلين، هل هو مفرد أم جمع؟ وهي الحالة المصدرية (L'indicatif) في مقابل (Subjonctif) و(L'impératif) «الأمر».

ويعني هذا أن «بارط» يقترح أن نقلّص الفعل «كتب» إلى استعماله اللازم حيث لا يحيل إلى شيء خارجاً عنه.

لقد وجد «بارط» هذا الفهم، عند الكاتب الفرنسي «ألبير كامي» (Albert Camus) في روايته «الغريب» التي صدرت لأول مرة عام 1942.

إن «ألبير كامي» يمثل الجيل الذي عاصر ظروف الحرب العالمية الثانية، وهي ظروف قاهرة جعلت الإنسان في أوروبا خصوصاً يعيد التفكير في الأفكار، القيم والمبادئ التي اعتاد الناس عليها؛ لأنه فقد الثقة في جدواها. ولهذا فإن كتابة «كامي» تمثل عالماً مغايراً كل المغايرة لعالم الكتابات التي كانت مزدهرة من قبل، وذلك بأن أحلّ المشكلات الاجتماعية والنفسية، المشكلات التي تمس المعنى العميق للحياة.

إن معنى الحياة هو أكثر الأسئلة إلحاحاً عند «كامي» وأبسط حادثة كانت تطرح مشكلة الحياة، وتبريرها. وأصبح كل شيء يفتقر إلى المنطق والترابط.

ولنا، هنا، أن نتساءل: أين تكمن الجدة في رواية الغريب؟ لدرجة جعلت «بارط» يعدّها محطة من محطات الكتابة في تاريخ الأدب الفرنسي.

لعل أبرز خصوصية في رواية الغريب، هي الشعور بالغربة وفقدان المعنى في كل شيء. وهو العنصر المؤثر والفعّال في بناء الشخصية المركزية «ميرسو» (Meursault) من الداخل ومن الخارج في آن واحد.

فنحن في مطلع الرواية لا نتعرّف على عالم مألوف، بل إننا على العكس من ذلك، ندخل في عالم يبعث على الدهشة حيث تجرّد «ميرسو» من العلاقات المألوفة. وردود الفعل الأولى له تثير الدهشة لأنها لا تتماشى مع مواضعات المجتمع. وتكشف لنا الكلمات الأولى في الرواية عن جفاء «ميرسو» ولامبالاته، حيث إنه لا يتأثر لوفاة أمه. «اليوم، ماتت أمي، أو ربّما ماتت أمس، لست أدري. لقد تلقيت برقية من المأوى تقول: الدفن غداً. احتراماتنا. إن ذلك لا يعني شيئاً ربما كان ذلك أمس»[15].

ويبدو أن هذه الأمانة، مبعثها عدم الاكتراث لمسائل الشعور، وعدم تعليق الأهمية على أي شيء[16].

وإذاً، فالرواية كلها قائمة على الوعي التام بعبثية الحياة، ولذلك جاء بناء الشخصية المركزية يختلف عن شخصيات روايات القرن التاسع عشر حيث تكون الشخصية الروائية تعرف ماذا تريد، وتحب وتكره، وتفهم وتسأل. في حين أن «ميرسو» يبدو على خلاف ذلك، فهو لا يسأل، ولا يهتم بالآخرين، وينطبق عليه - في نظرنا - ما يسمى ضد البطل أو اللابطل.

إن رواية الغريب تمثل الكتابة، التي يكون المعنى فيها مفقوداً، لأنها لا تملك في اتصالها بالمجتمع أي نظام من الإشارات الاصطلاحية، ولا أي فكرة مسبقة مشتركة. ولذا فهي دالة على غياب أي تواطؤ أدبي أو أخلاقي، ومن ثمّ، فهي محايدة لا تخدم أية إديولوجيا.

وتجدر الإشارة إلى أن «بارط» لم يكن أول من التفت إلى رواية «الغريب» حيث إنها عدت عند صدورها حدثاً أدبياً بارزاً. وقد قال أحد معاصري «كامي» الكاتب «بير دي بواديفر» (Pierre de boisdeffre) إن تلك الرواية فرضت نفسها على القارئ الأوروبي الذي لم يكن حبه لها مجرد انعكاس للوحشة التي عاشها الإنسان في أوروبا، والظروف التي مرّ بها في فترة الحرب[17].

وإذا كانت رواية «الغريب» تمثل نموذجاً لدرجة الصفر فلنا أن نتساءل: هل توجد كتابة من نوع آخر تشبه هذه الكتابة؟. إذا كان في الإمكان وجود كتابة من نوع آخر تشبه الدرجة الصفر للكتابة، فهي الكتابة الصحفية في رأي «بارط».

ويبدو أن السبب في هذا هو كون الصحافة تمثل شكلاً أدبياً أقل أناقة وأكثر دقة. وهي تطرح بعض المشكلات شأن الكتابة في الدرجة الصفر، بيد أن الفرق واضح بيّن: فالمشكلة في الحالة الأولى هي مشكلة إصلاح وحركة في الرأي العام، وهي في الثانية الشرط الإنساني في مجموعه.

وهذا هو الذي جعل «بارط» يعدّ الكتابة في الدرجة الصفر «كتابة بريئة» (Innocente) كما لاحظ في جانب آخر، أنها تلتقي مع الكتابة الكلاسيكية في نقطة معينة هي الاحتفال بالشكل. وهذه النقطة تمثل عنصر الالتقاء والتقاطع في الوقت نفسه. إن الشكل عند الكلاسيكيين هو أداة لخدمة الإديولوجيا المنتصرة، في حين أنه في الدرجة الصفر هو

صيغة لوضعية جديدة للكاتب. وتكون لهذا، الكتابة في الدرجة الصفر مثل الكتابة الكلاسيكية «أداتية» دون أن يعني ذلك اللجوء إلى الأناقة والتزيين مثل الكتابة الكلاسيكية، لأنها تريد أن تتخلى عن كل المقاييس الموروثة والمقررة التي تنحدر من التاريخ، وتكون حاملة لبعض قيمه.

وإذا كانت كتابة «كامي» تمثل عند «بارط» كتابة نوعية ومتميزة في تاريخ الأدب الفرنسي فإنه يجب أن نتساءل: هل ولدت هذه الكتابة من فراغ؟

إننا نعرف أن الشاعر «مالارميه» كان يسعى إلى تحطيم قواعد اللغة في الكتابة، وقد عدّه «موريس بلانشو» قاتل اللغة. والقتل هو الموت والموت هو الغياب الكلي.

ويمكننا أن نستنتج أن «موريس بلانشو» و«فيجفو براندال» «vigfo brandal» كانا مرتكزاً لبارط في كتابه «الدرجة الصفر للكتابة».

وبعد ذلك الرصد لمختلف أنماط الكتابة التي يفترض «بارط» أنها شكلت الكتابة الفرنسية في القرن الأخير. هل يمكننا ملاحظة حدود زمنية، بين تلك الأنماط؟

يرى «بارط» أن تلك الأنماط قد تتواجد متداخلة، وهو يسوق لنا مثالاً على ذلك، الكاتبين: «فينيلون وميريمي» حيث عاش الأول في القرن السابع عشر، في حين عاش الثاني في القرن التاسع عشر. وعلى الرغم من هذا الفاصل الزمني الكبير، فإنهما يكتبان على نمط واحد والسبب عند «بارط» يعود إلى أنهما يقبلان المواضعات نفسها، ويطبقان لغة محمّلة بالقصدية نفسها، كما أنهما يصدران عن الفكرة ذاتها عن الشكل والمضمون، ويثيران ردود فعل واحدة، عن التركيب الفني[18].

وهناك في المقابل كتابات عميقة الاختلاف، على الرغم من أن أصحابها يكادون يكونون متعاصرين، وأمثال هؤلاء (ميريمي ولوتريمان) و(مالارميه وسبيلين) و(جيد وكونو) و(كلوديل وكامي).

إن تحديد موقع كتابة ما في إطار أحد تلك الأنماط، يبدو أنه يخضع عند «بارط» في المقام الأول، لموقف الكاتب من المواضعات الأدبية والاجتماعية.

فهو يرى أن الكتابة الواقعية والطبيعية التي يمثلها «موباسان» و«زولا»[19] و«دوديه» ومن تابعهم في ذلك على الرغم من أنها تزعم تصوير الطبيعة فإنها لا تقل تصنعاً عن كتابة «فلوبير».

فهي إذاً، ليست أكثر من كتابة متجذرة من «فلوبير». كما لاحظ أن كتابة الواقعية الاشتراكية الفرنسية قد استأنفت كتابة الواقعية البورجوازية. والمثال الذي ساقه عى ذلك هو «روجيه جارودي» الذي يركز في أعماله الإبداعية على القواعد الفنية.

إن «بارط» هنا يطرح في وقت واحد، المسألة الجمالية والتاريخية، فهو يعد الكتابة التي تمثل الواقعية الاشتراكية شكلاً فنياً لا يختلف عن الكتابة البورجوازية. ومن ثم، فإن التغيرات السياسية على ضخامتها، لا تفترض بشكل آلي تغيراً في الكتابة حسب رأيه.

إن كل انفجار في الكتابة - في رأي بارط - يكون من صنع الوعي، ولا يكون من صنع الثورة.

وبعد، هل فصل «بارط» الكتابة عن التاريخ؟

إنّه لم يستبعد التاريخ من مشروعه. فليس صحيحاً أنه سعى في كتابه «الدرجة الصفر للكتابة» إلى فصل الأدب عن التاريخ كما ذهب إلى ذلك «جون هالبرين» في كتابه «نظرية الرواية»[20]. فقد أراد إبراز

علاقة الأشكال بالتاريخ ولم يقصد إلى ربط المضامين بالتاريخ والإديولوجيا. كما ربط تصنيف الكتابات بحركة التاريخ عامة، وبوضعية الكتابة داخل مجتمع خاضع للاستلاب. فالكتابة حسب رأيه، لا يمكن أن تنفلت خارج ذلك الاستلاب «هناك، إذن، مأزق للكتابة وهو مأزق المجتمع نفسه»[21] وتكون الكتابة، بهذا هي الرابطة التي تقيّد الكاتب؛ ذلك بأن المجتمع هو الذي يمارس الاستلاب على الفنان.

ومما تقدم، نستطيع القول إن «الدرجة الصفر للكتابة» لا يريد بها «بارط» عداً بالمعنى الشائع للكلمة، وإنما يقصد بها الموقف الذي يتخذه الكاتب من المواضعات الأدبية بحيث تكون هي الغياب، ولكن الغياب الذي يضع المعنى من فراغ.

إن «الدرجة الصفر» هي اللحظة التي تتحرر فيها الكتابة من المكتسب ومن الاصطلاحي، وتؤسس لصيغ جديدة.

ولنا أن نتساءل: هل الكتابة في «الدرجة الصفر» كما حددها «بارط» هي فعلاً كتابة تقبض على الغياب، وتتحرك بعيداً عن الإديولوجيا؟

لا يخفى أن كتابة «كامي» قد جعلت كل همها توظيف المادة المعرفية التي تنطلق من فلسفة العبث، ومن ثم لا ينبغي أن يغيب عنّا المضمون الإديولوجي في كتابة اتخذت موقفاً عاماً من كل القيم السائدة. وقد يكون مثل هذا الإحساس وراء قول «بارط»: «للأسف، ليس هناك ما هو أكثر تحريفاً من كتابة بيضاء»[22].

ومما لا شك فيه أننا لا نشعر بوجود «ألبير كامي» في روايته، فهو يعرض أحداثها دون أن يُشعرنا نحن القرّاء بوجوده وتحكمه في صيرورة الأحداث، غير أن هذا لا يمنع من إمكانية استجلاء موقف كامي

الإديولوجي. وهو الموقف الذي يجسد المثقف الاستعماري. وصحيح أنه جعل من الجزائر إطاراً جغرافياً تدور فيه أحداث روايته بيد أنه صوّرها من حيث كونها طبيعة خلابة وشمس ساطعة على الدوام. ولم يهتم بشعبها؛ لذلك فإن الإنسان الجزائري غائب عن الرواية وحتى إن ظهر فهو يظهر بدون اسم وبدون ملامح، ولا صفات.

ومما سبق لا يمكن تصور وجود كتابة بريئة أو محايدة؛ فوراء كل حياد يكمن موقف ما.

الإحالات والهوامش

1) رولان بارط: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ص: 33.
2) المرجع نفسه، ص: 34.

3) المرجع نفسه، ص: 37.

4) فرديناند دو سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986، ص: 25.

*) William whitney. D (1826 - 1894): اهتم بدراسة لغات أهالي أمريكا، والنحو المقارن. شغل منصب أستاذ للغة السنسكريتية بالولايات المتحدة الأمريكية. ومن أشهر مؤلفاته: حياة اللغة ونموها (The life and Grouth of language).

5) دو سوسير: ص: 21.

6) Louis j. prieto: Pertinence et pratique, Minuit, Paris, 1975, p: 9.

7) ابن جني: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، ج 1، ص: 18 - 19 - 27 - 32.

8) المرجع نفسه، ص: 34.

9) صرّح «بارط» بهذا التوضيح في حوار أجراه معه الدكتور أبو منصور عام 1980. وقد نشر الحوار في كتابه: النقد البنيوي بين لبنان وأوروبا، دار الجيل، ط 1، بيروت، 1985، ص: 290.

10) محمد عبدالمطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص: 158.

11) رولان بارط: الدرجة الصفر للكتابة، ص: 30.

12) فيكتور برومبير: غوستاف فلوبير، ترجمة: غالية شملي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، سلسلة أعلام الفكر المعاصر ط 1، 1978، ص : 9.

13) يستخدم الباحث التونسي «عبدالسلام المسدي» الصفر لتعيين مستوى يمكن تمييزه في الدلالة، ويقصد به مجرد الإبلاغ. انظر: قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1984، ص: 131.

**) vigfo brandal: أحد ممثلي مدرسة كوبنهاغن اللسانية، ومن أهم مؤلفاته: Les

parties du discours: études sur les catégories linguistiques. Copenhague, Munskgaard, 1948.

14) بارط: الدرجة الصفر للكتابة، ص: 91.

15) Albert camus: L'etranger et autres nouvelles, présenté par Taieb bouguerra ENAG Editions 1988, p: 3.

16) كولن ولسن: اللامنتمي، ترجمة: أنيس زكي حسن، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1979، ص: 29.

17) Pierre de boisdeffre: Métamorphose de la littérature de Prost a Sartre, Alsatia, Paris, 1952, p: 280.

18) بارط: الدرجة الصفر للكتابة، ص: 38.

19) رفض «لوكاتش» في مقدمة كتابه «بلزاك والواقعية الفرنسية» إدراج اسم «زولا» في قائمة الكتّاب الواقعيين. وهذا راجع في رأيه إلى اعتماد «زولا» في تحليله على مقولة الحتمية أي الوراثة التي تفقد الشخصيات كثيراً من حريتهم.

20) جون هالبيرن: نظرية الرواية، ترجمة: محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1981، ص: 520.

21) بارط: الدرجة الصفر للكتابة، ص: 101.

22) المرجع نفسه، ص: 93.

* * *

رموز أدوات الكتابة وأثرها في صناعة المعنى:

قراءة لبلاغة المكتوب في الرسائل الشعرية

محمد الأمين ولد إبراهيم

I. عتبة:

00 - تعددت في السنوات الأخيرة في الساحة النقدية العربية البحوث المهتمة بالخطاب وبلاغته[1] ولئن كانت الدراسات النظرية في هذا المجال قد حظيت بنوع من الاهتمام، فإن البعد التطبيقي لهذه الدراسات لم يجد بعد حضوره القوي في هذه الساحة، خاصة إذا ما تعلق الأمر ببلاغة المكتوب عامة وببلاغة المكتوب في تراثنا الإبداعي خاصة. ذلك أن بلاغة المكتوب تمتاز عن غيرها من بلاغات الخطاب بخصوصية جمالية وإبلاغية تخالف غيرها من أنواع بلاغات الخطاب الأخرى، **من حيث إنها ترتبط بالكتابة أداة للتواصل، وطريقاً للإبلاغ وللإبداع.**

1.0 - فبلاغة المكتوب تتأسس على آليات جمالية تواصلية تخالف التي تتأسس عليها جماليات وآليات الخطاب الشفاهي، ذلك أن الوضع التواصلي لكل من الخطابين الكتابي والشفاهي متباين، والأدوات الإبداعية التي بها يعبر كل من الاثنين وعنها يصدر في صناعة معانيه، أدوات مختلفة، في أدائها الإبلاغي والإبداعي، ومن هنا كان اهتمام أصحاب بلاغة الخطاب **بالموقع الذي يصدر عنه هذا الخطاب، وهي العناية التي أوصلتهم إلى هذا التمييز ما بين بلاغة الخطاب المتحقق شفاهياً، والمنجز بأدوات ووسائل التخاطب شفاهياً وبين بلاغة الخطاب المتحقق كتابة والمنجز بأدوات ووسائل التخاطب كتابة، مفرقين في هذا المجال ما بين أثر مقام المشافهة وأثر مقام المكاتبة في صناعة المعنى الأدبي.**

2.0 - ولئن لم يكن من أولويات - هذا البحث أن يستقصي الفروق ما بين

بلاغة الخطابين، ولا أن يجاري البحوث النظرية المهتمة بالخطاب وبلاغته، فإن الحديث عن بلاغة المكتوب - من حيث هو الإطار المرجعي لحديثنا عن رموز أدوات الكتابة وأثرها في صياغة المعنى الشعري - يفرض علينا إضاءة بعض الأفكار المؤطرة والموسسة لمقاربتنا لموضوعنا هذا، لذلك رأينا أن نقسم دراستنا هذه إلى قسمين كبيرين: نسمي الأول: **تأسيس القراءة**. ونسمي الثاني **القراءة**، نسعى في الأول إلى بلورة الأساس النظري الموظف في القراءة والمتمثل في إنارة بعض الأفكار المتعلقة **ببلاغة المكتوب، وبخصوصية وضعه التخاطبي في إنتاجه للمعنى الأدبي**، من حيث أن بلاغة المكتوب هنا متحققة من خلال توظيف خاص لأدوات الكتابة، يترك أثراً خاصاً في صناعته للمعنى الشعري، وفي ضبط بعض المفاهيم الأساسية، التي قامت عليها مقاربتنا للنصوص الشعرية المختارة من مدونة البحث، والمتعلقة أساساً بنصوص الرسائل الشعرية في أدبنا العربي القديم، باعتبار أن هذا النوع الشعري، **يقوم على توظيف خاص للخطاب المكتوب، وينجز صيغة من القول الشعري قائمة على استثمار لأدوات الكتابة ورموزها عنه تنشأ جماليات الرسالة الشعرية وعليها تتكئ بلاغتها وبها يتحقق مأتى حسن الكلام فيها**.

على أن يتركز جهدنا في القسم الثاني (القراءة) على محاولة الوقوف على بلاغة **رموز الكتابة في الرسائل الشعرية، وأثر هذه الرموز في صناعة المعنى الشعري، ساعين إلى إبراز بعض الخصائص الخطابية والجمالية لبلاغة المكتوب في الرسائل الشعرية.**

II - تأسيس القراءة:

0.1 - إن الحديث عن أدوات الكتابة وأثرها في صناعة المعنى الشعري،

هو حديث عن الكتابة كأداة تواصلية تعتمد مجموعة من الأدوات، بها تتم عملية التواصل بين المرسل والمرسل إليه، وعن طريقها تتولد مجموعة من الرموز الكتابية. عن هذه الرموز تنشأ الصورة الشعرية ومن خلالها تتركب مجازاتها، فتأتي الصورة الشعرية متأثرة بهذا الوضع التخاطبي مما يدفعنا إلى التساؤل عن أثر هذه الرموز في صناعة المعنى الشعري، وعن أثر إمكاناتها التواصلية في توليد المعنى الشعري في المقام الأدبي الترسلي؟

إن الإجابة على هذا التساؤل - في مستواها النظري - تظل مرتبطة بالكتابة وبلاغتها باعتبار الكتابة وسيلة تواصلية تناهض الشفاهية، وتختلف عنها في وضعها التخاطبي الخاص، الذي من خلاله تتم عملية التواصل ومنه تنبع إمكاناتها الإبلاغية، **ذلك أن التواصل المكتوب يعني استثماراً لإمكانات الكتابة الإبلاغية والجمالية. بحيث يصبح المعطى البصري في الكتابة مولداً للمعنى من خلال ما يتولد عن أدوات الكتابة من رموز أثناء وضعي البث والتقبل.**

الكتابة وأوضاع التخاطب:

1.1 - إن اختيار الكتابة وسيلة تواصل بين المتخاطبين، أمر يقتضي الاستجابة لأوضاع هذه الوسيلة ولمقتضيات أدواتها، **إذ إن تحول المخاطِب من وضع المشافهة إلى وضع المكاتبة هو تحول في أدوات إنتاج النص وطريقة تقبله واختيار لوسيلة تواصل مختلفة عن وسيلة المشافهة.** ذلك أن الكتابة - كما يقول «والترج أونج» **«بتحريكها الكلام من العالم السمعي - الشفاهي إلى عالم حسي جديد هو عالم الرؤية، تحدث تحولاً في الكلام والفكر معاً»**[2]. فالكتابة بذلك تنقل علاقة الكلام بين طرفي التخاطب من مستوى تواصل أول إلى مستوى تواصل ثان مختلف من حيث الوسائل والأدوات المنتجة للمعنى. إذ إن لكل من المستويين وضعه التخاطبي

الخاص المستدعي لهذه الوسائل والأدوات، وهو الوضع الذي ستتولد عنه الأجناس التي ينتجها المقام.

0.1.1 - في وضع الكتابة تقوم أدوات الكتابة **وما تولده من رموز بتعويض وسائل الأداء في المقام الشفاهي القائم على المواجهة**. فتمد الشاعر بمجموعة من الرموز تسهم مع عناصر المعطى الخارجي (الطبيعة) في التعبير عن التجربة الشعرية، وفي إظهار بلاغة **المقام الأدبي الترسلي**[3]. فالمعطى الكتابي البصري يصبح مولداً للمعنى الشعري، وإن بدرجات متفاوتة بحسب نوع **المقام الترسلي**[4]. ففي النصوص التي أنتجها **المقام الترسلي الموازي للرسالة الشفوية**[5]، يكون حضور هذا المعطى أقل منه في النصوص التي أنتجها **المقام الترسلي الاختياري**[6]. وخاصة منه الصنف القائم على المكاتبة خياراً للتواصل وعلى المحاورة الأدبية. حيث يكتسي **هذا المعطى الكتابي صيغة تواصلية يتولد عنها حضور بصري مكثف للرموز الكتابية بفعل اعتماد كل من المتراسلين مرجعاً بصرياً موحداً بينهما (نص الرسالة)، وكلما استمرت المكاتبة بينهما تكثف حضور هذه الرموز في النص الترسلي، وتجذرت عملية التواصل بالأدوات المنتجة لهذه الأمور، بحيث تغيب تدريجياً - أو تتحول إلى مجرد رمز - أدوات الكتابة ذاتها وتحل محلها الرموز الكتابية**. كما سنلاحظ لاحقاً أثناء مقاربتنا لأمثلة من مدونتنا الشعرية في القسم الثاني من هذه الدراسة (القراءة).

1.1.1 - غير أنه يتعين علينا قبل أن ننتقل إلى هذا القسم من مقاربتنا لأثر رموز أدوات الكتابة في توليد المعنى الشعري، أن نقف على مفهومين أساسيين في التأسيس لقراءتنا هما: **الرمز الكتابي، والوضع الكتابي**. عليهما سنستند في مقاربتنا لبلاغة رموز أدوات الكتابة.

- إن ما نقصده **بالرمز الكتابي** مجموعة الرموز (الآثار) التي تنشأ عن

أدوات الكتابة: من قلم ومداد وقرطاس، ويد. فهذه الأدوات الأربعة تتولد عنها مجموعة من الشفرات (العلامات) وثيقة الصلة بعملية الكتابة، فما يحدثه القلم من أثر على القرطاس من **محو، وشطب وسيلان مداد ، وما تتركه اليد بالاشتراك مع القرطاس والقلم من خط، كل ذلك إذا ما ربط بوضع المكاتبة**، يفتح أمام الشاعر إمكانات إبلاغية بصرية عنها ينتج تضاعف في التواصل والإبداع، بل إن الأداة ذاتها - كما ذكرنا سابقاً قد تتحول إلى رمز كتابي، **فصورة المداد تختلط بصورة الدمع، لما يجمع بينهما من سيلان وإفصاح، فتصبح الكتابة بالدمع، ويتحول الدمع إلى رمز كتابي. فيتولد عن هذه الأدوات معجمها الرمزي تبعاً للوضع الكتابي للمخاطِب.**

- **أما الوضع الكتابي**: فنعني به اختيار الكتابة طريقة ووسيلة تواصلية «يختلف أداء المكتوب فيها عن الأداء الصوتي، في كونه يستخدم مادة مغايرة هي الخط أو الكتابة، يُخَاطب بها البصر مثلما يُخَاطِب الصوت السمع»[7].

الكتابة والرسائل الشعرية:

2.1 - يتسم الوضع التواصلي - في الرسائل الشعرية - بازدواجية الوضع: فقد ينغلق التواصل الكتابي بين المتخاطبين فتنشأ المعارضة: التي هي في الرسائل الشعرية نتيجة لمتتالية من التواصل النصي: ابتداء (قصيدة) فجواب (قصيدة الرد) ، فجواب الابتداء. فرد جواب الابتداء وهكذا دواليك، في سلسلة خطية (ابتداء ← جواب ← جواب$_{(1)}$ جواب$_{(2)}$ ← جواب$_{(3)}$ ← جواب$_{(4)}$ على الابتداء. على الأقل في مستوى النص الشعري، ومع ذلك يظل التواصل في الوضع الكتابي الرسائلي متميزاً.

ذلك أن ما يميز المتقبل في هذا النوع التواصلي (الرسائل الشعرية) هو أن **مخاطبه معلوم** أي غير افتراضي، كما هو الشأن في المقام الأدبي العام. ومن هنا يتجذر اشتراكه مع مخاطبه في الرسالة (النص) كأداة تواصلية تعتمد البعد البصري واللغوي في التواصل، إذ إن الكتابة «في النوع الرسائلي ليست فقط أداة عادية للإبلاغ، ولكنها أداة فنية أيضاً، إنها تجسيد للمنطوق، هندسة مكانية لأسلوبه، ومن خلال التشكل الثاني للغة يستغل الكاتب في ذلك فضاء الورقة وبياضها مزاوجاً بين البعدين البصري واللغوي معطياً النص بعده الثاني وبالتالي حجمه الحقيقي»(8). غير أن ما يميز الحوار في هذا الوضع الكتابي (الرسائل الشعرية) هو غياب أحد طرفي الحوار، وبغيابه يتوفر شرط الترسل. إذ الحوار هنا حوار بالمكتوب لا بالمنطوق، بالمبصور لا بالمسموع، «خلافاً للأجناس الحوارية الأخرى التي يتبادل فيها المتخاطبان أوضاع التخاطب باستمرار وبصورة مباشرة، كما هو الشأن في وضع الخطبة، فكل من طرفي الحوار يراقب آثار الكلام على مخاطبه بحكم المواجهة»(9).

0.2.1 - فالذي يحدث في مقام الترسل أن المواجهة لا تكون مباشرة، ولئن كان زمن التواصل الشفاهي واحداً، يُمكِّن الطرفين من متابعة آثار الفعل الكلامي عند كل منهما، فإنه في التواصل الترسلي مزدوج: فمن جهة هناك زمن الإنشاء الذي يتطلب من المرسل استحضار المرسل إليه، وتخيل وضعه مخاطباً، ومن جهة ثانية هناك زمن قراءة الرسالة الذي يتطلب من المتقبل استحضار وضع التخاطب الذي كتب فيه المرسل الرسالة، لاستكمال الحلقة الحوارية، عبر السياق، فالسياق يعمل علي إفادة المتقبل بوضع التخاطب، بأن يقرب المتخاطبين - ذهنياً - من وضع الحضور، وهو من هنا يمكن المتقبل من متابعة آثار المواجهة عن طريق لغة الرسالة، وهو أمر لا يتحقق إلا عن طريق **ما يوفره فضاء الرسالة من إمكانات تواصلية**

يشتبك فيها البصري باللغوي، وهي الإمكانات التي تجعل السياق الترسلي يعمل على ترجمة آثار التخاطب في لغة الرسالة.

1.2.1 - إن تعويض آثار الكلام الذي يحصل في المواجهة أثناء التواصل الشفاهي، يقع تعويضه في التواصل الرسائلي، بما توفره الرسالة الشعرية من بلاغة، تسهم في صناعتها أدوات الكتابة من قلم ومداد ويد وقرطاس، وبما تنتجه أيضاً هذه الأدوات من رموز، لما توفره للشاعر المترسل من إمكانات إبلاغية، بها يبلغ مقصده، وعنها يصدر في بناء وتوليد صوره ومعانيه الشعرية، إذ بتوظيف الشاعر لهذه الأدوات الكتابية، وما تنشئه من رموز ينتج المعنى الشعري في المقام الترسلي ويرسم صوره الشعرية، وهو ما يمكن أن نكشف عن بعض مظاهره في قراءتنا لنماذج من نصوص الرسائل الشعرية القديمة، التي تفصح كلها عن هذا التوجه إلى بلاغة المكتوب وجمالياته.

III - القراءة:

0.2 - يمكن أن نكشف عن بلاغة المكتوب في الرسائل الشعرية القديمة، بتحليلنا لبعض من نماذج هذه المدونة، والتفريق ما بين مستويات توظيف هذه الأدوات، وذلك بربط أدوات الكتابة بالمقام الأدبي.

أدوات الكتابة والمقام الأدبي:

1.2 - في هذا القسم من التحليل يمكن أن نلاحظ مستويين من التوظيف لهذه الأدوات، وما ينشأ عنها من رموز:

- مستوى أول لا يهمنا، وإنما نذكره استبعاداً له، لأن النصوص التي وظف

فيها، لم ينتجها مقام ترسلي، ولأن التوظيف للأدوات ورموزها لم يتجاوز التوظيف الخارجي، مثلما يوظف المعطى الخارجي (الطبيعة) بصفة عامة، لذلك يظل أثر هذه الرموز في تأدية المعنى الشعري مقتصراً على الاستفادة من ما يمكن أن يلتقطه الشاعر من مظهر حسي لأدوات الكتابة ورموزها، دون أن يتجاوز ذلك إلى ما يمكن أن تمده به وظائف هذه الأدوات التواصلية والثقافية.

ولئن كان الشاعر يوظف هذه الأدوات توظيفاً يخدم الصورة الشعرية وينم عن توظيف واسع لثقافته في شعره، فإنه في هذا المستوى، لم يستفد من كل ما يمكن أن تمده به أدوات الكتابة ورموزها من إمكانات إبلاغية وإبداعية موغلة في المجاز، وربما كان السبب في توقف الشاعر في هذا المستوى - عند حدود المعطى الحسي البصري لهذه الأدوات، وما يوفره من إمكانات مجازية، هو أن المقام الأدبي غير الترسلي الذي عنه تصدر هذه النصوص لا يسمح باستغلال (EXPLOITATION) ما فيها من إمكانات تواصلية، هي ألصق بعملية التواصل وبمقام الترسل منها بالمقام غير الترسلي.

0.1.2 - ولما كان هذا النوع من النصوص، لا يدخل ضمن مدونة موضوعنا، فإننا سوف نقتصر على تحليل مثال واحد من هذه النصوص لكثرتها ولعدم ارتباطها بالسياق الترسلي، لنرى وجه الاختلاف بينها وبين التي كان حضور الرموز فيها مرتبطاً بسياق ترسلي: من هذه النصوص قول ابن حزم:

دری الناس أني فتى عاشق كئيب مُعنّى ولكن بمن؟
إذا عاينوا حالتي أيقنوا وإن فتشوا رجموا الظنن
كخط يرى رسمه ظاهرا وإن طلبوا شرحه لم يبن

لقد استعان ابن حزم في مقاربته لصورة العاشق، الذي يكتم اسم حبيبته فيراه الناس، وقد ظهرت عليه أمارات العشق، فيدركون أنه عاشق ولهان، ولكنهم إذا بحثوا عن صاحبة العلة، لم يعرفوها وظلوا يرجموه بالغيب - استعان بصورة أخرى من محيطه الثقافي هي صورة الخط، لاشتراك الصورتين في الظهور والغموض، فكل من الصورتين ترى آثارها البصرية واضحة، ولكن قراءتها أو معرفتها تبقى مستعصية على من لا يعرف، فصورة الخط (مثل صورة العاشق) تفرض معطى بصرياً مشتركاً بين جميع المبصرين (الناس)، ولكن الإبانة عن هذه الشفرة (صورة الخط) أي تفسير هذا الخط (معرفة بمن هو متيم) تبقى محكومة بالمعرفة. لذلك كان وجه الشبه بين الصورتين: صورة المتيم باسم من يهوى، وصورة الخط بالنسبة لمن لا يقرأ. أو الخط المستعصي التأويل - هو الظهور والغموض.

لقد وظف الشاعر رمز الكتابة (الخط) وهو الصورة الناشئة عن أدوات الكتابة توظيفاً خارجياً، مركزاً على ما يفرضه معطاه البصري، وما ينشأ عن هذا المعطى من عجز عن معرفة دلالته أو قراءة شفرته بالنسبة للقارئ.

إن مثل هذا التوظيف يساهم في الإبانة عن المعنى الشعري، ولكنه يظل توظيفاً خارجياً، لما ينشأ عن أدوات الكتابة من رموز (الخط) شأن أي توظيف للمعطى الخارجي، وإن كان يمثل نوعاً من التوجه إلى الاستعانة في الصورة الشعرية بالمعطى الثقافي.

هذا التوجه إلى توظيف المعطى الثقافي بدل المعطى الطبيعي في صناعة الصورة الشعرية سوف يظهر أكثر في المستوى الثاني لتوظيف أدوات الكتابة، وما ينشأ عنها من رموز عند توظيفها في سياقها التواصلي، وفي مقام ترسلي يقوم على المكاتبة.

أدوات الكتابة والمقام الترسلي:

2.2 - في المستوى الثاني تتم عملية التوظيف بطريقة مخالفة للسابقة، فيه يتحول توظيف هذه الأدوات وما ينشأ عنها من رموز، من توظيف خارجي، إلى توظيف داخلي، يستهدف إدماج هذه الأدوات، **وما توفره من إمكانات تواصلية إبداعية، في عملية المراسلة، هذا التوظيف يعتمد على البعد البصري في توليد المعنى الشعري الترسلي إنتاجاً وتلقياً، نظراً لما يوفره هذا المقام من إمكانات تواصلية**. وسوف نلاحظ في هذا المستوى تجذراً لأدوات الكتابة في العملية الإبداعية، وكثافة أكثر لما ينشأ عنها من رموز.

وفي مقاربتنا لأثر هذه الرموز في إنتاج الصورة الشعرية سنقوم بتصنيف الصور التي وقفنا عليها في المدونة الشعرية، بحسب نوع المقام الترسلي الذي أنتجها وبحسب الوضع التخاطبي الذي صدرت عنه.

أدوات الكتابة والمقام الموازي للرسالة الشفوية:

3.2 - إن المتأمل للنصوص الرسائلية التي أنتجها **المقام الموازي للرسالة الشفوية**، يلاحظ أن نصوص هذا المقام تصدر عن وضع تخاطبي واحد هو وضع الرسالة غير الأدبية وأن هذا الوضع التخاطبي هو الذي ولد الصور والمعاني الشعرية التي أبان عنها الشاعر المترسل، وذلك عن طريق استغلاله إمكانات هذا الوضع التواصلية، فعن وضع الكتابة تتولد الصور الشعرية، إما عن طريق عملية الكتابة ذاتها، أو عن طريق فعلها المادي، أو حتى عن طريق طريقة إرسال الرسالة (الرسالة الواصفة). **وباعتماد الشاعر على هذا الوضع في توليد معانيه وتركيب مجازاته يقع نوع من الانزياح التدريجي في سجل الشاعر اللغوي نحو استخدام العلامات**

اللغوية ذات البعد البصري، أو التي تدخل معها في علاقة مشابهة كالدمع بالنسبة للمداد، لاشتراكهما في السيلان، وفي ترك الأثر، وفي الإفصاح عن حالة ما، فيصبح الدمع في هذا المقام رمزاً كتابياً به تنبني الصورة الشعرية: ففي قول الشاعر(10):

هذا كتابي بدمع عيني أملاه قلبي على بناني
إلى غزال كنيت عنه يجل عن اسمه لساني

يشير اسم الإشارة إلى الرسالة غير الأدبية، وهي الرسالة التي يصدر الشاعر في البيتين عن وضع كتابتها، والصورة في البيتين، التي ولدها وضع الكتابة هي قوله «أملاه قلبي على بناني» و«كتب بدمع عينيّ»، وهي صورة متولدة عن عملية الكتابة. تقوم هذه الصورة على انزياح لغوي ظاهر في قوله «بدمع عيني» فقد شبه الشاعر الحبر بالدمع لاشتراكهما في السيلان وترك الأثر والإفصاح، ثم حذف المشبه وصرح بالمشبه به «دمع عيني» فالصورة استعارة تصريحية. فالذي كتب به الشاعر الرسالة الأولى ليس الحبر وإنما هو دمع لاشتراكه مع أداة الكتابة في الصفات السابقة، وهي صفات تجعل من الدمع رمزاً لغوياً، يستعيره القلم في المعنى الترسلي، هذا الرمز يقوم على بعد بصري يسعى من ورائه الشاعر (المرسل) إلى تكثيف الصورة للتأثير على مخاطبة (المرسل إليه).

نجد توظيفاً آخر لعملية الكتابة تتولد عنه معاني شعرية مرتبطة بأداة من أدوات الكتابة هي «الدواة» يقول الشاعر(11):

هذا كتابي أخي هوى وصبابة لا يستطيع لما به كتمانا
لاق الدواة بعبرة مسفوحة كانت لمضمر لاعج عنوانا
قرح الفؤاد تعود أشجانه لما به بخل الطبيب وخانا

في قوله «لاق الدواة بعبرة مسفوحة» انزياح آخر لوظيفة الدمع العادية يصبح معها ذا وظيفة تواصلية، هي إصلاح الدواة وتليينها، فيتحول إلى حبر تكتب به الرسالة.

وكما يولد وضع الكتابة - في المقام الموازي للرسالة الشفوية - الصورة الشعرية عن طريق عملية الكتابة فيبني من خلالها الشاعر صورة وينشئ مجازاته، يولد وضع عملية الكتابة - في هذا المقام أيضاً - الصورة الشعرية عن طريق فعل الكتابة المادي، كما في قول الشاعر(12):

هذا كتاب فتى شكا سقما	ألف السهاد فشفه سقمه
يبكي عليه جفون مقلته	عدد الحروف قد بكى قلمه
لولا مراقبة العدو ومن	أضحى من الرقباء يتهمه
لبكى علانية وقال لهم	برج الخفاء وباح مكتتمه

في هذه الأبيات يصف الشاعر وضعه الترسلي وما يتركه فيه التباعد من أثر ولتأكيد هذه الصورة يستعين بصورة استوحاها من وضع كتابة الرسالة الأولى (هذا الكتاب) هي صورة فعل الكتابة المادي، وهي تنجز، فشبه جفون مقلتيه، وهي تسيل بالدموع بصورة القلم وهو يكتب الحروف على القرطاس، **وهذه صورة مستوحاة من وضع الكتابة من خلال فعل إنجازها: فتتابع دموع الشاعر كتتابع ظهور الحروف في الكلمات من رأس القلم وهو (يخط).**

على هذا النحو يتبين لنا أن الشاعر في هذا المقام قد استعان في توليد صوره بوضع الكتابة عن طريق استحضاره لعملية الكتابة أو عن طريق استحضاره لفعلها المادي، وهو في كل ذلك **يؤسس مع متقبله الخاص** (المرسل إليه في الرسالة المصاحبة للأبيات الشعرية والتي لم تصلنا، وهي التي أشار إليها في الرسالة الشعرية بقوله «هذا كتاب»)،

أو **العام** لا (القارئ) - يؤسس تواصلاً يستند شيئاً فشيئاً على المعطى البصري وجمالياته في بنائه للصور الشعرية، **كما يحقق ذائقة جمالية تقوم جماليات تقبلها على المبصر والمكتوب، الأمر الذي يعني الخروج عن جمالية الألفة العربية للشعر، القائمة على الإنشاد، وما يتأسس عليه من سماع وارتجال وتلفظ شفاهي.**

رموز أدوات الكتابة والمقام الترسلي الاختياري:

4.2 - مع نصوص الترسل الاختياري سواء منه القائم على تعويض المواجهة أو القائم على الرغبة في استكمال التواصل الترسلي كتابة، سوف يتجذر أكثر معجم السجلات المتولدة عن أدوات الكتابة، **وتتراجع كثافة الأدوات لتحل محلها الرموز المتولدة عنها، وتتشبع الصورة الشعرية القائمة على هذه الرموز ببعد بصري تأخذ معه الرؤية حيزاً أكبر في عملية التواصل بين المخاطِب والمخاطَب.**

وهذا ما يمكن أن نلحظه في نوعية الصور التي تبنيها الرموز الكتابية في رسالة الابتداء كما في قول أبي نواس[13]:

اكتبي أن كتبت يا منية النفـ	**ـس بنصح ورقة وبيان**
كثري السهو في كتاب ومجيـ	**ـه بريق اللسان لا بالبنان**
وامري الحزام بين ثنيا	**ك العذاب المفلجات الحسان**
إنني كلما مررت بسطر	**فيه محو لطعته بلساني**
فأرى ذاك قبلة من بعيد	**أسعدتني وما برحت مكاني**

0.4.2 - يقوم وضع التخاطب في هذا الابتداء (الرسالة) على وضع

افتراضي، هو وضع المخاطب قارئاً وقد انطلق الشاعر من هذا الوضع لغايتين هما:

- حمل المخاطب على التواصل بالمكتوب ونفي التباعد بالتأكيد عليه (إثباته). فالشاعر من حيث يريد أن يحمل مخاطبه على التواصل كتابة، يسعى إلى أن يؤسس في متقبله وسائل وطرق الاتصال بينهما، وهي وسائل استمدها من أدوات الكتابة، فيأمره إذا كتب أن يكتب (بنصح ورقة وبيان) وفي ذلك تأكيد على البعد البصري الجمالي للرسالة وهو بعد تصبح فيه الشفرة الخطية جسراً للتواصل (كثري السهو في الكتاب)، فما يتخلل الكتابة من محو ناتج عن سهو في الكتابة، يصبح شفرة بصرية يريد الشاعر أن يحقق من خلالها اللقاء (إنني كلما مررت بسطر فيه محو لطعته بلساني). فالرموز الكتابية (سهو الكتابة، حزام الرسالة، السطر، المحو...) تفتح أمام الشاعر المترسل جسور تواصل بصري تنفي البعد (فأرى ذاك قبلة من بعيد أسعدتني وما برحت مكاني) **وتمد الشاعر بإمكانات تواصلية، فينفي بها البعد من حيث يثبت آثاره، ويؤكد عليها في النص الرسائلي الشعري. وهي بذلك تولد المعنى الشعري الترسلي وتبني صور تواصله.**

1.4.2 - وإذا كانت غزارة الخط في القرطاس (الكتوب) في الرسالة المتبادلة بين طرفي التخاطب قد مثلت معطى جمالياً بصرياً يحقق من خلاله الطرفان التواصل، كما رأينا مع أبي نواس فإن قلة هذه الشفرات وندرتها (قلة المكتوب) في الرسالة أيضاً، كانت دائماً السبب في تعطيل التواصل مما ولد في الشعر الترسلي والغزلي منه خاصة معاني شعرية كقول العباس بن الأحنف(14):

أبـكـي وأسـتـحـلـي كـتـا	**بـك يـا ظـلـوم وأسـتـزيـده**
فـتـحـرجـي مـن حـبـسـه	**عـمـن يـطـول بـه سـروره**

يأتي الكتاب عن الحبيب ممثلاً فيه ضميره
يحكي السراب بوعده ما ينقضي أبداً غروره
فيسرني ويهيج لي حزناً إذا قلت سطوره
ولقد عجبت لبخله عني بشيء لا يضيره

يتخذ الشاعر في هذه الأبيات من قلة سطور الكتاب وندرة ما يحتويه القرطاس من خط موضوعاً للتعبير عن معناه الشعري، فهو في تصويره لوضعه التقبلي، يحمل مخاطبته على الاستزادة من المعطى الخطي البصري للكتاب - وهو بذلك أيضاً يؤسس في متقبله وسيلة اتصال تقوم على الشفرة اللغوية في الرسالة السابقة - **فيصف وضعه قارئاً** (أبكي وأستحلي كتابك يا ظلوم وأستزيده)، وما يحدثه فيه تقبل الجواب السلبي إذا «قلت سطوره» ففي ذلك قتل للتواصل، مما يدفع الشاعر إلى التعجب ووصف الباث بالبخل (بشيء لا يضيره).

2.4.2 - هكذا نلاحظ أن ما يحتويه الكتاب من شفرات خطية سواء أكانت كتابة أم محواً، كانت دائماً تمثل بالنسبة إلى الشاعر المترسل حقلاً تواصلياً في الرسالة الشعرية قام على الرؤية ومنها استمد صوره، وعندما تولدت معانيه، **وهو ما وفر للشاعر العربي في القرن الثالث والرابع الهجريين إمكانات تواصلية شعرية لم تتوفر لقرينه أو نظيره في المقام الشفاهي وهي الإمكانات التي ستتسع في النصوص القائمة على الرغبة في التواصل الشعري مكاتبة.**

3.4.2 - مع نصوص **المقام الاختياري القائم على الرغبة في التواصل مكاتبة**، تتسع وظيفة المكتوب، وتتدعم أكثر بلاغة الرسالة الشعرية نظراً إلى اشتراك المتحاورين في فضاء تواصلي واحد يمثل الخط فيه الشفرة اللغوية البصرية التي بها وعليها يتم التواصل وهو ما سيمكن المتراسلين

من توظيف أبلغ لرموز أدوات الكتابة، مما ستتولد عنه إمكانات هذا التواصل الإبلاغية والبلاغية.

فكما كان التعويل في النصوص السابقة على الخط شفرة للتواصل عنها يتولد المعنى وعليها تنبني بلاغة الرسالة الشعرية، سوف نلاحظ في الجواب (قصيدة الجواب) استمراراً لاستغلال هذه الإمكانات، يقول ابن الأحنف في الرد على جواب أو ابتداء[15]:

**قولا لمن كتب الكتاب بكفه		ارحم فديتك ذلتي وخضوعي**
**مازلت أبكي مذ قرأت كتابكم		حتى محوت سطوره بدموعي**

يصدر الشاعر في هذه الرسالة عن **وضعه قارئاً لرسالة الابتداء**، ويظهر أثر هذا التقبل في صورتين شعريتين بينتا هيمنة المعطى البصري في عملية التواصل:

- الصورة الأولى (قولا لمن كتب بكفه **ارحم فديتك ذلتي وخضوعي**) تحيلنا على وضع أصبح فيه المتقبل بفعل قراءته للرسالة ذليلاً مستسلماً لما أحدثته فيه من تأثير وهو ما أعطى للكف، بكتابتها للخط معنى جديداً، أصبحت معه مصدر تأثير وسطوة لا يصنعهما السيف هذه المرة وإنما القلم والمداد والقرطاس ويحققهما الخط.
- أما الصورة الثانية فهي متولدة عن سابقها (مازلت أبكي منذ قرأت كتابكم حتى محوت سطوره بدموعي) فصورة إمحاء الخط من القرطاس بفعل دموع القراءة مظهر آخر من مظاهر المعطى البصري للخط، يولد معنى جديداً يؤسس عليه المرسل في الجوانب معاني الشوق والحنين وغيرهما من أثر البعد. بعد أن كان وجود الخط وكثافته في رسالة الابتداء (النماذج السابقة) **هو المؤسس لهذه المعاني** يصبح محو الخط بدموع القراءة معبراً عن هذه المعاني فالشاعر المترسل يولد

معاني الشوق والحنين وينتج معاني أثر التباعد من خلال إثبات الكتابة حبراً على الورق ونفيها (محوها) بدموع القراءة. فالشاعر من خلال رموز الكتابة (المحو، الخط، السطور، الدموع،.......) يولد معاني التباعد بمقاربته لوضعه قارئاً متقبلاً يمحو بدموعه آثار خط مخاطبه ليحقق التواصل.

4.4.2 - نجد صورة أخرى **لنفي المكتوب**، ليس المحو فيها هذه المرة بالدموع ولا يقوم المعنى فيها على الحزن والانكسار، في غرض غير عزلي، تتم فيها **عملية محو المكتوب بطريقة مختلفة** يقول أبو منصور عبدالملك بن اسماعيل لما زاره أبو الفضل المكيال وقد كتب بها إليه[16]:

يا زائراً مدت سحائب طَوْله ظلاً عليّ من الجمال ظليلا
وأتت بصوب جواهر لفظه حتى انتظمت لمفرقي إكليلا
بأبي وغير أبي هلال نوره يستعمل التسبيح والتهليلا
نقشت حوافر طَوْله عرصتي نقشاً مَحوْت رسومه تقبيلا

تقوم صورة هذه الأبيات أيضاً على **وضع الشاعر قارئاً لرسالة الابتداء**، وتصور زمن تقبله للرسالة وأثرها في نفس المتقبل، ويمكن أن نقف على ثلاث صور تبين هذا الأثر:

الصورة الأولى هي قوله (مدت سحائب طَوْله ظلاً علي من الجمال ظليلا) فالمقصود هو صورة خط الرسالة التي تقبلها المتقبل فكسته ظلاً من الجمال، فالاستعارة في البيت ركبت من خلال ما توفره أدوات الكتابة من معطيات بصرية: ما يوفره القلم من سيلان يشبه (سحائب طوله) (وما يوفره المداد (الحبر) من سواد يشبه الظل، بل إن صورة الخط تشبه الظل، عن هذه الصورة تتولد صورة أخرى يستظل بها الشاعر (أتت بصوب

جواهر من لفظه حتى انتظمت لمفرقي إكليلا) وهي صورة أدخل في عالم المبصورات، تصبح فيها ألفاظ الكتاب جواهر والرسالة إكليلاً، ثم تأتي الصورة الثالثة (نقشت حوافر طوله في عرصتي نقشاً محوت رسومه تقبيلا) **وهي صورة تؤسس تواصلاً بصرياً آخر يقوم على المحو ونفي الخط، لكن ليس عن طريق الدموع وإنما عن طريق ريق تقبيل القارئ، وهو ما ولد معنى الوفاء والتعلق بالممدوح.**

5.4.2 - إن تركيز الشاعر المرسل/ الباث - في الرسالة الشعرية، على تصوير وضعه قارئاً في رسالة الجواب **يحدث أبعاداً تواصلية قد لا نقف عليها إلا في الرد الثاني، كما أن عدم وقوفنا على رسالة الابتداء، التي عنها نشأ الجواب، كل ذلك أمر ضيّق وحَدّ من مقاربتها للإمكانات التواصلية ذات البعد البصري، التي تقوم عليها رسائل هذا المقام الشعرية.**

6.4.2 - هكذا نلاحظ أن النصوص المتولدة عن المقام الترسلي الاختياري، والقائمة على الرغبة في التواصل مكاتبة، **قد ولدت صوراً جديدة، تم فيها توظيف رموز أدوات الكتابة توظيفاً تواصلياً بنى الشاعر من خلالها مجازاته وحقق بها صوره الشعرية**، وذلك باستغلاله للإمكانات التواصلية التي وفرها له فضاء الرسالة المشترك بين الباث والمتقبل فكانت صور إثبات الكتابة على فضاء الرسالة، ومحوها منه حسب وضع المخاطِب كاتباً أو قارئاً مولدة للمعنى الشعري الترسلي، كما رأينا، وهو ما انجر عنه **غياب المعطى الاجتماعي (تقلص المرجع غير الأدبي) من النص والتركيز على المعطى السيري الذاتي على مستوى المضمون، وسيطرة البعد التواصلي البصري في بناء الصور الشعرية من خلال رموز أدوات الكتابة على المستوى الشكلي.**

IV - خاتمـة:

0.3 - وبعد: فما الذي يمكن أن نخرج به من مقاربتنا هذه لأثر رموز أدوات الكتابة في صناعة المعنى الشعري؟ لقد تبين لنا من خلال التحليل السابق **أن أثر هذه الرموز كان أثراً بالغاً وفاعلاً في إنتاج المعنى الشعري الترسلي**، وقد تجلى ذلك من خلال مجموعة من النصوص وقع اختيارنا عليها من مدونة كبيرة وقفنا عليها أثناء الجمع، وهي مدونة **تثبت غزارة هذا الإنتاج الشعري في أدبنا العربي القديم من جهة، واشتراك هذا الإنتاج في سمة خطابية واحدة هي إنتاج المعنى الشعري من خلال التواصل بالمكتوب وبلاغته من جهة أخرى.**

ولئن قمنا بالولوج إلى عالم هذه النصوص بتصنيفها بحسب **نوع المقام الترسلي** الذي أنتجها وبمراعاة **وضع التخاطب** فيها منطلقين من ذلك من تصور نظري يستأنس بما كتب عن **بلاغة المكتوب وخواصه الاتصالية والتواصلية.** فإن عرضنا في النهاية - ولعل هذا هو الهدف الأساسي وراء هذه الدراسة - كان لفت أنظار الباحثين إلى ضرورة تقليب هذه النصوص، فهي ماتزال غفلة مجهولة لدى الكثيرين، ولم تنل بعد حظها من البحث والدراسة شأنها في ذلك شأن الرسالة في الأدب العربي القديم عامة «إذ لم تحدد بعد أنواعها ولم توصف أجناس الخطاب فيها»[17]، وهو ما نأمل أن يقوم به المنشغلون بالشعرية العربية القديمة، من أصحاب الاختصاص، لإظهار تنوع جماليات هذه الشعرية، والكشف عن مواطن تعدد شعرية القول الأدبي فيها، واختلاف مأتى الحسن في هذا القول. وإعادة وعي القارئ العربي المعاصر بهذا التنوع والتعدد واكتشافه. وذلك بالكشف عن الأسباب التي أدت إلى هيمنة نوع من أنواع هذه الجمالية على الأنواع الأخرى، (هيمنة جماليات الإنشاد مثلاً، على جماليات المكتوب). ولنا أن نتساءل هنا في نهاية هذه الدراسة:

هل أن هذه الهيمنة عائدة إلى سلطة جماليات ألفة كرستها ذائقة عربية سائدة يومها وعززها ميل شعراء هذه الحقبة إلى توظيف آليات المنطوق والمسموع، لا المكتوب والمبصور في صورهم الشعرية، أم كرستها سلطة نقدية همشت جماليات الألفة مع المكتوب، وأقصت نصوصها من مدونة دراستها ، ومن ثمة ساد الوعي بأن الهيمنة عائدة إلى غياب هذا المكون من الشعرية العربية؟ سؤال مطروح، يتعين على نقدنا العربي المعاصر أن يجيب عليه ونحن نجدد معرفتنا بتراثنا الأدبي والنقدي في كل مرحلة من مراحل نضج هذا النقد.

ومن هنا يتعين على النقد العربي المعاصر - في نظرنا - أن يعيد وعي القارئ العربي بمختلف مكونات جماليات الشعرية العربية لتصحيح هذا الوضع، وذلك بالاهتمام بجماليات العنصر المهيمَن عليه، في الشعرية العربية، وليست جماليات المكتوب إلا مكوناً من مكونات هذا العنصر الذي مازالت النصوص الأدبية، المؤسسة له، الشعرية منها والنثرية مهمشة من طرف النقاد والدارسين لهذا الأدب.

هوامش البحث

1) من الأعمال المؤسسة نذكر:

- بلاغة الخطاب وعلم النص: د. صلاح فضل، عالم المعرفة، عدد 164، آب/ 1992.
- الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي: محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1991.
- لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991.
- بالإضافة إلى مجموعة من البحوث المنشورة بالدوريات العربية المهتمة بهذا الموضوع.

2) والترج أونج: «الشفاهية والكتابية» ترجمة: حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة عدد 187 الصادر 1994 ص 167.

3) نعني بالمقام الترسلي: المقام الذي يصدر فيه الشاعر عن وضع ترسلي، وتكون المخاطبة فيه بالمكتوب، أي اختيار التواصل كتابة.

4) يمكن أن نقف في المقام الترسلي على أنواع عدة من هذا المقام تبعاً لنوعية الوضع التخاطبي الذي يصدر عنه الشاعر.

5) المقام الترسلي الموازي للرسالة الشفوية: مقام ترسل يصدر فيه المرسل عن وضع تخاطبي خاص يكون فيه النص الترسلي (الرسالة الشعرية) صادراً عن وضع كتابة الرسالة غير الأدبية، فالرسالة غير الشعرية المكتوبة والتي وصلتنا، وليدة وضع تخاطبي حققته رسالة شفوية، لم تصلنا، ومن هنا كانت الرسالة الشعرية (الأبيات الشعرية) وليدة المقام الترسلي الموازي لهذه الرسالة الشفوية، وتمتاز النصوص الرسائلية التي هي نتاج لهذا المقام بسمة خطابية بارزة في الإشارة إلى الرسالة بأداة من أدوات الإشارة، في مثل قوله (هذا كتابي أو هذا كتاب) كما سنرى لاحقاً.

6) المقام الترسلي الاختياري: هذا المقام مقام ترسلي قائم على وضع تخاطبي ميزته أنه تخاطب بالمكتوب، أي اختيار المكاتبة وسيلة للإبلاغ، ومن هنا ميز المهتمون خصائص أوضاع التخاطب في هذا المقام - ونذكر منهم الأستاذ صالح بن رمضان، حين ميز بين نصوص المقام الترسلي الاختياري: القائمة على المكاتبة خياراً تواصلياً يسعى المترسل فيها إلى تعويض المواجهة وما ينتج عنه من أثر بالمكتوب وبلاغته من جهة وبين نصوص المقام الترسلي الاختياري القائمة على الرغبة في استكمال التواصل الترسلي كتابة، نظراً لما يميز هذا النوع الأخير من حوارية مغلقة قد تتعدد نصوصها عبر متتالية من: ابتداء (رسالة) فجواب(2)،

فجواب الابتداء(3)، فجواب الجواب(4): «وهكذا دواليك، بحيث يصبح فضاء المكتوب (الرسالة) هو المشترك ما بين المتحاورين، وهو ما يحقق بلاغة المكتوب، كما سنرى لاحقاً في مقاربتنا لنصوص هذا المقام، لمزيد من التدقيق يمكن الاطلاع على: محاضرات الأستاذ صالح بن رمضان، كلية آداب بمنوبة، الدراسات المعمقة: مسألة الرسائل الشعرية العام الدراسي 1993 - 1994 (كلية الآداب منوبة بتونس).

7) رشيد يحياوي: «جماليات الفضاء والكتابة والشعر» مجلة الفكر العربي سنة 1989 ص 121.

8) رشيد يحياوي: «جماليات الفضاء والكتابة والشعر» مجلة الفكر العربي مرجع مذكور سابقاً ص 121.

9) صالح بن رمضان: «الرسائل الشعرية» محاضرات مرقونة كلية الآداب بمنوبة تونس مرجع مذكور سابقاً ص/ 36.

10) من كتاب «الموشي» للوشاء أبي طيب، تحقيق كرم البستاني، بيروت (د.ت) ص 126.

11) الموشي: مصدر مذكور سابقاً ص/ 126.

12) الموشي: مصدر مذكور سابقاً ص/ 126.

13) أبو نواس: ديوان أبي نواس: تحقيق أحمد عبدالحميد، دار الكتاب العربي (د.ت) لبنان ص/ 277.

14) العباس بن الأحنف: ديوان العباس بن الأحنف، تحقيق كرم البستاني، بيروت 1965 ص/ 176.

15) العباس بن الأحنف: ديوان العباس بن الأحنف: مصدر مذكور سابقاً ص/ 202.

16) أبو منصور عبدالملك بن اسماعيل: الذخيرة، المجلد الثاني، القسم الرابع ص/ 851.

17) صالح بن رمضان" أدبية النص عند الجاحظ، تونس، 1991 ص/ 3.



الخطاب المقدماتي

عبدالواحد بن ياسر

«تمدنا المقدمة بطريقة استعمال الكتاب»

(**نوفاليس**)

صار للمقدمة - بوصفها نصاً موازياً (Paratexte) - حيز هام في مجال اشتغال النقد الأدبي، بعد أن ظل النص في ذاته الموضوع المفضل للنقد الشكلاني والبنيوي خلال الستينات والسبعينات. والحقيقة أن أهمية المقدمة تعود لكونها تساعد - إلى جانب نصوص موازية أخرى كعنوان النص واسم المؤلف والإهداء والغلاف وغيرها - على التعرف على محيط النص، والإلمام بمقاصد مؤلفه، وكيفية تلقيه من قبل جمهور القراء عموماً. ومع ذلك فإنها ماتزال موضوعاً جديداً على مستوى الدراسة النقدية النسقية، وتستدعي مراكمة الجهود والإسهامات في دراستها لما لها من فائدة في فهم الآثار الأدبية والإحاطة ببعد من أهم أبعادها.

توجد أنواع عديدة ومختلفة من المقدمات ، منها التصدير والإستهلال والحاشية والتذييل والتنبيه.. والمقدمات ظاهرة حديثة العهد في الثقافة الغربية، فهي لم تظهر إلا مع القرن السادس عشر، وتحديداً على يد (رابليه). لكنها قديمة أصيلة في الثقافة العربية، وتستطيع أن تشكل في حد ذاتها نوعاً معرفياً وشكلاً ثقافياً قائماً بذاته، تظهر تجلياته في مقدمات المصنفات والرسائل والتذييلات والحواشي وغيرها. ويقابل هذا البروز للمقدمات في التراث العربي القديم، كمونها في الثقافة الغربية، إذ كانت غالباً ما تندرج ضمن الفقرات أو الصفحات الأولى من المتون، كما هو الشأن بالنسبة للإلياذة مثلاً، حيث تتألف المقدمة من ذكر الرمز (ربات الفن) وإعلان الموضوع الذي هو غضب البطل (أخيل)، وتحديد نقطة افتتاح السرد، متمثلة في المواجهة بين (أخيل) و(أغاممنون).

خصومة المقدمة

كان (جاك دريدا) قد وضع منذ ربع قرن تقريباً تعريفاً للمقدمة - إنطلاقاً من مناقشة مقدمة «علم المنطق» لهيجل - بأنها ما يتبقى من الكتابة، ويظل سابقاً وخارجاً عن تطور المحتوى الذي تعرضه[1]. والمقدمة، إذ تستبق ما ينبغي أن يقدم لذاته، فإنها تسقط كقشرة فارغة ونفاية شكلية[2]. ويميز (دريدا) بين التصدير والمقدمة فيرى أن الاثنين لا يؤديان نفس الوظيفة وليس لهما نفس القيمة، بالرغم من أنهما يضعان مشاكل متشابهة في علاقتهما بالمتن المقدم له. وتقوم المقدمة على علاقة نسقية، أقل تاريخية وأقل ظرفية، مع منطق الكتاب. إنها فريدة وتعالج مشاكل معمارية عامة وجوهرية، وتقدم المفهوم العام في تعدده ومغايرته. أما التصدير فهو، على العكس، يختلف ويتنوع من طبعة إلى أخرى، مع مراعاةٍ تاريخيةٍ اختبارية معنية. إنه يستجيب لضرورة ظرفية[3].

يعرف (دريدا) المقدمة بأنها «خطاب مساعد» (discours d'assistance)، «إرادة قول» (vouloir-dire)، «استباق خطابي» (anticipation discursive) «إعداد للكتاب المثالي» (propédeutique au livre idéal)، هذا عندما لا يتعلق الأمر ببساطة، بخطاب أخلاقي. ويبرز هذا التعريف الطابع الإختزالي لكل مقدمة، فبادعائها استخراج معنى أثر أدبي معين ومراجعته بواسطة استباقه، تكون المقدمة الأدبية وهما حول الأثر نفسه الذي يتميز بتعدد الأصوات والمعاني، وتعدد الحمولات الدلالية التي تحتفظ - بعد كل تلخيص - بما يسميه (دريدا) **فضلة كتابة**[4].

نجد على النقيض من الموقف الذي يقلل من شأن المقدمة، موقفاً آخر يمثله (C.E.MGNY) الذي يرى أنه، منذ التيار الطبيعي، لم يعد الكتاب يجرؤون على كتابة تصديرات، اللهم ما كان بالنسبة لكتب الآخرين. وبقدر

ما أريد للفنان أن يكون غائباً من أثره، كمبدع، انتهينا إلى أن ننكر عليه حتى مجرد حقه في الحضور خارج هذا الأثر، أو أن يتحدث بضمير المتكلم، ولو كان ذلك في تمهيد أو تصدير. ومن ثم سيقدم الكتاب لجمهور القراء مثل اللعبة التي نضعها بين يدي طفل، دون أن نعلمه كيفية استعمالها. إن المؤلف ليس سوى وسيط ومؤول لعملية الإبداع، لا يعلم عن عمله أكثر مما يعلمه أحد من قرائه. وقد ظلت المقدمات موسومة باللاجدوى من قبل كثير من البيانات (الرومانسية والدادائية)، وزاد من حدة ذلك، تيار الشك الذي ارتاده التحليل النفسي والسوريالية بخصوص ما يسمى بالوعي الصحيح. ويظهر أن التحليل القاطع لما أراده المؤلف صار موكولاً للمذكرات الشخصية. والحقيقة، أنه عندما يكون التطابق تاماً بين القصد والأثر الذي يعبر عنه، فإنه لا تظهر ضرورة للمقدمة. وإن العقبة المزدوجة التي تقف في وجه المقدمة هي أن المؤلف لا يكون لديه ما يقوله فيها، أو أنها عندما يكون قد انتهى من كتابة الأثر، يبقى عليه أن يقول كل شيء[5].

خصائص المقدمة وأنواعها

ليست المقدمة - على عكس النصوص الموازية الأخرى مثل اسم المؤلف وعنوان الكتاب وغيرهما - شيئاً ضرورياً، لكنها تمثل ظاهرة كتابية قديمة، وإن لم تتخذ شكلها الحديث إلا مع القرن السادس عشر. ويمكن الحديث عما يسميه (ج. جينيت) بما قبل تاريخ المقدمة، وهي الفترة الممتدة من (هوميروس) إلى (رابليه)، والتي كانت فيها المقدمة تندرج ضمن الفقرات أو الصفحات الأولى من المؤلف. فالأبيات الأولى من «الإلياذة» أو «الأوديسة» هي من أمثلة هذا النمط من المقدمة المدمجة في النص. أما (هيرودوت)، فيعرض في مقدمة تاريخية خطته ومنهجه والغاية من تأليف الكتاب. ويشكل البرولوج في المسرح نوعاً خاصاً من

المقدمة، ونجده عند (أرسطوفان) و(شكسبير) و(جوتة). لكن استهلال (رابليه)[6] يظل أول نوع من المقدمات المستقلة عن متون الكتب، وهذه بداية رمزية، على الأقل في غياب تحديد تاريخي دقيق[7].

المقدمة نوع خطابي أصبح يسمى اليوم في حقل النقد الأدبي بالخطاب المقدماتي (discours préfaciel). وتشكل - عندما تكون مقدمة لأثر أدبي - وثائق ذات أهمية في مجال نظرية النوع الأدبي الذي ينتمي إليه هذا الأثر، أو تتضمن بعضاً من عناصر هذه النظرية كتعريف الجنس، وتحديد تقنيات الكتابة واستراتيجيتها، وتجربة الإبداع ذاتها، ووظيفة الأدب وموقعه الاجتماعي والتاريخي. هذا ما نجده في أغلب مقدمات روايات القرن التاسع عشر: في «الأحمر والأسود» لستاندال؛ و«أنديانا» لج ساند؛ و«الكوميديا الإنسانية» لبلزاك ؛ و«البؤساء» لهيجو.

وتساعد دراسة المقدمات على التعرف على الشروط الإيديولوجية للإنتاجات الأدبية، وتتسم بكل سمات الخطاب:

أ - يبرز كل خطاب مقدماتي الدور المتميز للأدب باعتباره الموضوع الرئيسي لهذا الخطاب.

ب - تكتب المقدمة - غالباً - بعد النص، وبذلك تكون بالأحرى تذييلاً لا تقديماً له.

ج - يزخر كل نص مقدماتي بملفوظات للتعيين، أي بكلمات تعين وتبين، وأيضاً بألفاظ تعبر بطريقة أو بأخرى عن موقف المتلفظ بالنسبة لموضوع ملفوظه. والعلامات الكلامية تضع الملفوظ في زمان ومكان مشتركين بين واضع المقدمة وقارئه، لأنهما ينتميان معاً لنفس الإطار المرجعي[8].

إن المقدمة، بوصفها نصاً موازياً، تضع للنص محيطاً وتقدم حوله إيضاحاً، يعسر على القارئ العادي الإحاطة به دائماً. كما توفر لهذا النص بعداً تداولياً، وتعمل على التأثير في القارئ؛ وبذلك فهي تشكل ما يسميه (ف. لوجون) بـ «الميثاق التمهيدي» (Pacte générique)(9).

تهدف كل مقدمة إلى تقديم نموذج لإنتاج النوع الأدبي الذي تتحدث عنه ، ونموذج لقراءته وبذلك فهي تفتح الباب لتدخل الإيديولوجيا ، لأنها فعلاً وعاء للإيديولوجيا ، بسبب الحيز الذي تتحدث منه وطرائق الخطاب التي تستعملها؛ أو بعبارة أخرى، بسبب ما يسمى بنحو التلفظ الذي يحكمها. وتتسم المقدمة بكل سمات الخطاب التعليمي، فهي تعلم ماهية الأدب، وتعرض براهينها طبقاً للقواعد التي تحكم هذه الماهية، وتقترح حلولاً للمشاكل الأدبية القائمة. إن خطابها تقريري ولا يضع أي شيء موضع تساؤل. وباعتمادها فن الإقناع واستعمال عناصر معينة في التلفظ، تجعل من الخطاب المقدماتي خطاباً تعليمياً، أي إلزامياً يستخدم صيغة الوجوب، فيكون فعل الوجوب هو الفعل المفتاح في هذا الخطاب. ومن هنا يظهر الفرق بين خطاب المقدمة والخطاب النقدي الذي يشكك أكثر مما يؤكد، فالمقدمة هي - دائماً وتقريباً - ملفوظ عقدي(10).

تتضافر في تحديد نمط المقدمة عوامل الشكل ومكان المقدمة أو موضعها وسياقها الزمني ومرسلها، وغير ذلك مما أورده (جينيت) في تقعيده لأنواعها(11). فأن تكون المقدمة تمهيداً أو تذييلاً ليس مجرد اختيار اعتباطي محايد، لأن الحديث عن موضع المقدمة من الأثر يفتح إمكانية الحديث عن موقعها في الزمن من طبعة إلى أخرى، مما قد يغير من طبيعتها، كأن تصبح فصلاً من الكتاب المقدم له، أو فصلاً من مؤلف يتوفر على مجموعة مقدمات(12).

تكتب المقدمات والتذييلات، غالباً، بعد تأليف المتون، وهذه مسألة

تهم القارئ والناشر معاً؛ لكن الأهم من ذلك هو تحديد لحظة وضع المقدمة أو زمنها. وهناك ثلاث لحظات أساسية في وضع المقدمة تتحكم بالنتيجة في تحديد طبيعتها، إذ نجد المقدمة الأصلية (préface originale)، والمقدمة اللاحقة (préface ultérieure)، والمقدمة المتأخرة (préface tradive) التي تتميز عن غيرها بكونها تشكل مناسبة لتأملات ناضجة[13].

أما فيما يتعلق بواضع المقدمة (المرسل)، فإن هناك ثلاثة أنواع من كتاب المقدمات:

أ - قد يكون صاحب المقدمة هو المؤلف نفسه، ويسمي (جينيت) المقدمة في هذه الحالة بـ (préface autographe, auctoriale).

ب - قد يكون أحد شخصيات الفعل في الأثر الروائي أو الدرامي، (Préface actoriale).

ج - قد يكون صاحب المقدمة شخصية أخرى (Préface allographe).

وأما من حيث واقعية صاحب المقدمة ، فيمكن التمييز بين المقدمة التي يضعها شخص واقعي حقيقي(Préface authentique)، وبين المقدمة التي يضعها شخص مفترض أو متخيل (Préface fictive, apocryphe)[14].

قضية ترجمة الروائع

الترجمة هي أكثر الأشكال انتشاراً وشيوعاً لانتقال نص من لغة إلى أخرى، ومن ثم تأتي أهميتها الحاسمة في تداول المعارف والآداب ورواجها. وبخصوص الترجمة الأدبية، فلا أحد يجادل اليوم في جدوى ترجمة الروائع الأدبية، مع أن الموقف المعادي للترجمة قديم قدم فكرة

الترجمة نفسها. وتلتقي كل البراهين التي يعلنها خصوم الترجمة - وهي براهين سجالية وتاريخية ونظرية بحسب وجهات النظر - حول برهان واحد في الحقيقة، هو أن الترجمة لا ترقى أبداً إلى الأصل المترجم[15].

وبالرغم من أهمية هذه البراهين فإنها، مع ذلك، لا تستطيع أن تنفي ضرورة الترجمة وراهنيتها. فقد صارت ترجمة الروائع هي نفسها من الروائع، مثل «دون كيشوط» و«الأوريست» و«الإلياذة» و«الأوديسة» للفرنسية. هذا فضلاً عن الترجمات التي يضعها المؤلفون أنفسهم، أو عندما يكتبون أعمالهم في صيغتين أو بلغتين، كما هو الشأن بالنسبة لـ (رايلكه) و(هاينه) و(بيكيت) و(نابوكوف) وغيرهم.

تتحقق مقولة «الترجمة خيانة» (Traduttore traditore) في مجال ترجمة الشعر أكثر من أي نوع أدبي آخر. ويظهر أن الشعر يمتاز بعدم قابليته للترجمة (intraduisibilité) وهي فكرة تعود في الأصل إلى (مالارميه)، وبعده (فاليري) الذي يذهب إلى القول بالتحام الصوت والمعنى في الشعر. لكن (بلانشو) هو الذي دفع بالفكرة إلى أقصى حدودها، إذ يعتبر أن للعمل الشعري دلالة ذات بنية أصلية لا تقبل الاختزال. وخاصية الدلالة الشعرية تتمثل في ارتباطها الثابت باللغة التي تجسدها. فمعنى القصيدة لا ينفصل عن كل كلماتها وحركاتها ونبراتها. ولا وجود لهذا المعنى إلا في الكل، ويختفي بمجرد ما نحاول أن نفصله عن شكله، فدلالة القصيدة تلتقي بماهيتها. وما يؤكده التيار الممتد من (مالارميه) إلى (بلانشو)، هو أن الإبداع الأدبي لا ينفصل إطلاقاً عن اللغة التي أنتج بها.

ينضاف إلى هذه المسائل، وهي ذات طبيعة سانكرونية تتعلق بانتقال الأثر الأدبي من لغة إلى أخرى، مشاكل عامة دياكرونية تخص الأعمال القديمة وتتصل بالتطور اللغوي. فعندما لا نتوفر على ترجمة جيدة

معاصرة للأثر نفسه وفي زمنه، نصبح في حاجة إلى ترجمته إلى لغة عصرنا. وتزداد حيرتنا حينما يتعلق الأمر بترجمة عصرية تزول فيها المسافة التاريخية (التاريخية اللغوية)، ويكون فيها القارئ المعاصر في وضع مخالف للقارئ الذي عايش إنتاج الأثر الأصلي نفسه. ذلك أن محاولة ترجمة الأثر إلى لغة معاصرة للغته الأصلية تشكل سقوطاً في نزعة تقليدية عتيقة ومفتعلة، لكنها تبقى أقل سوءاً، ونَدين لها بكثير من الترجمات الجيدة. وتبين الأمثلة الكثيرة أهمية التوازي التاريخي في الترجمة، بالرغم من نتائجه الإيجابية والسلبية على السواء.

إن ترجمة أثر قديم سابق على ظهور اللغة نفسها المترجم إليها، مثل ترجمة «الإلياذة» من اليونانية القديمة إلى الفرنسية، تضعنا أمام مسألة شائكة، فنحن لا يمكننا أبداً أن نترجم ملحمة (هوميروس) إلى لغة فرنسية معاصرة لليونانية القديمة لأن الفرنسية وقتها لم تكن قد ظهرت بعد. وفي هذه الحالة يخسر القارئ الفرنسي الحديث المسافة اللغوية التي يحسها القارىء اليوناني، ولا يستطيع أن يدرك التناظرات الأسلوبية والموضوعاتية بين اللغتين كالأسلوب الحكمي والمضمون الملحمي وغيرهما. ومع كل ذلك، تظل تجربة (E. LITTRE) - وهي ذات نكهة خاصة - تجربة رائدة في مجال «الترجمة المتطابقة» للإلياذة، استطاعت أن تفرز من القضايا والمشكلات ما لايزال جديراً بالتأمل والدرس إلى اليوم[16].

مقدمة الإلياذة لسليمان البستاني

تندرج ترجمة (سليمان البستاني: 1856-1925) للإلياذة في سياق ما سميناه، من قبل، بترجمة الروائع، وهي تستهدف غايتين أساسيتين، تتمثل الأولى في البرهنة على قدرة اللغة العربية على احتواء أشكال أدبية وتعبيرية غريبة في بنياتها التركيبية ودلالتها وموضوعاتها عن

تقاليد الأدب العربي. وتظهر الثانية في إرادة استنبات الجنس الأدبي المكتشف، وتكييفه مع تلك التقاليد بواسطة البحث عن أصوله المفترض توافرها في التربة الأدبية العربية.

وتلتقي محاولة (البستاني) مع تجارب أخرى، في هذه الفترة، كانت تهدف إلى تأصيل أنواع أدبية جديدة في أدبنا. وهي تجارب لم تكن تنفصل عن مشروع النهضة العربية الفكري والأدبي والتربوي. وليس غريباً أن يتوجه (جمال الدين الأفغاني) إلى (البستاني) قائلاً: «إنه ليسرنا جداً أن تفعل اليوم ما كان يجب على العرب أن يفعلوا قبل ألف عام ونيف. وياحبذا لو أن الأدباء الذين جمعهم المأمون بادروا، بادئ بدء، إلى نقل الإلياذة، ولو ألجأهم ذلك إلى إهمال نقل الفلسفة اليونانية برمتها»[17].

وقد جمع (البستاني) من الصفات وتيسر له من الشروط ما جعله يتصدى لمشروع ترجمة الإلياذة. ومن ذلك أنه ينتمي لأصول لبنانية مسيحية مارونية، تعلم عدداً من اللغات في سن مبكرة، ثم جال طويلاً في كثير من مناطق الشرق المتوسط والأقصى، مما يسر له فرص الإطلاع على الروائع الأدبية الإنسانية، وحقق له سعة الأفق وانفتاح الذهن. وليس من المصادفة أن يكون أغلب مفكرينا وأدبائنا من جيل الرواد الأوائل، من أصول مسيحية أو ينتمون إلى أقليات ثقافية أو دينية. فقد ارتبطت أغلب مشاريع تأسيس الأنماط الثقافية والأشكال الأدبية الجديدة عندنا بتجربة الانفصال عن الجماعة الاجتماعية وعن أنظمة التفكير والتقاليد والإحساس السائدة.

كتب (البستاني) مقدمة الإلياذة نثراً، ومعلوم أن المقدمة النثرية هي أكثر الأنواع انتشاراً، وتختلف من حيث خصائصها الخطابية عن الصيغة السردية أو الدرامية للنص (البرولوج، التصدير)؛ كما أنها

تتعارض مع الشكل الشعري لهذا النص[18]. وهي ليست من نوع المقدمة التي يضعها المؤلف لكتابه، بل من تأليف أديب متأخر، أي من نمط ما يسميه (جينيت) بـ (Préface allographe)، إضافة إلى أن واضعها شخصية حقيقية (Préface authentique).

ومن خصائص مقدمة الإلياذة أنها مقدمة متأخرة (Préface tardive)، بشكل مركب فهي من جهة، تقدم لأثر أدبي يعود إلى ثلاثة آلاف سنة، ومن جهة ثانية فقد وضعها (البستاني) بعد الفراغ من ترجمة رائعة هوميروس. يقول: «في منصرم ربيع السنة الماضية (1903) كان الفراغ من طبع الإلياذة وشرحها فحملت الكتاب معي إلى لبنان حيث قضيت الصيف وانتهزت فرصة الفراغ والراحة لكتابة المعجم. وحالما وصلت القاهرة في آخر الصيف أخذت في إنشاء هذا الفصل وسائر فصول المقدمة[20].

وقد اكتسبت مقدمة (البستاني) حياة خاصة منذ نشرها لأول مرة سنة 1904 في مطبعة (الهلال)، وسرعان ما أصبحت تتداول لذاتها وفي استقلال كبير عن الأثر الذي تقدم له. بل إن طبعات (المطبعة الكاثوليكية) جعلت المقدمة في جزءين مستقلين عن نص الإلياذة الذي خصصت له الجزءين اللاحقين.

قلنا فيما سبق إن المقدمة المتأخرة غالباً ما تكون مناسبة لتأملات ناضجة. وإن المقدمات، عموماً، تحمل خطاباً حول الأدب، يتسم بكل خصائص الخطاب التعليمي من إقناع وإلزام وتقريرية. وفي هذا السياق لا تخرج مقدمة (البستاني) للإلياذة عن هذه الخصائص، إذ تشتمل على جملة من المبادئ والعناصر النظرية والنقدية التي تؤلف خطاباً نقدياً متكاملاً، كان له كبير الأثر في الممارسة النقدية، خصوصاً تلك المتصلة بإشكالية الأجناس الأدبية في الأدب العربي الحديث. ويمكن أن نميز في خطاب مقدمة الإلياذة جملة مستويات نجملها فيما يلي:

1) **منظور حول «تاريخ الأدب»** يقسم تاريخ الشعر العربي إلى أطوار وطبقات (شعراء الجاهلية، شعراء الدولة الأموية، المولدون أو شعراء العصر العباسي، المحدثون والمتأخرون، الشعر العصري). وهذا التقسيم يخضع التحقيب الأدبي للتحقيب التاريخي السياسي، ويشكل إرهاصاً أولياً لمنهج «تاريخ الأدب» الذي سيصير فيما بعد منهجاً تعليمياً، بعد أن كرسه (طه حسين) و(محمد مندور) وغيرهما، مع كل ما يحمله من نواقص ستزداد تفاقماً بتراكم الإسهامات في هذا الإتجاه[21]. كما تتضمن المقدمة إرهاصاً مبكراً لقضية انتحال الشعر الجاهلي[22]، قبل أطروحة (طه حسين) بعقدين من الزمن ، وقبل ظهور العديد من الكتابات الإستشراقية في الموضوع . كما أنها تقدم تأويلاً خاصاً لمسألة بقاء الروائع الأدبية[23]، ووجهة نظر معينة حول النظم وجمالية الشعر عموماً[23].

2) **تصور للترجمة** يميز فيها بين منهجين: المنهج الأول ينظر إلى كل كلمة من الكلمات اليونانية وما تدل عليه من معنى، فيأتي الناقل بلفظة مفردة من الكلمات العربية ترادفها في الدلالة على ذلك المعنى؛ فيثبتها، وينتقل إلى أخرى كذلك، حتى يأتي على جملة ما يريد تعريبه. وهذه الطريقة رديئة لوجهين: أحدهما أنه لا يوجد في الكلمات العربية كلمات تقابل كلمات اليونانية، ولهذا وقع في خلال التعريب كثير من الألفاظ اليونانية على حالها. الثاني أن خواص التركيب والنسب الإسنادية لا تطابق نظيرها من لغة أخرى دائماً. وأيضاً يقع الخلل من جهة استعمال المجازات، وهي كثيرة في جميع اللغات. وهذه هي طريقة (يوحنا بن البطريق) و(ابن الناعمة الحمصي). أما المنهج الثاني، فيأتي صاحبه الجملة فيُحصل معناها في ذهنه، ويعبر عنها من اللغة الأخرى بجملة تطابقها، سواء ساوت الألفاظ أم خالفتها. وهذا الطريق أجود. وهذا هو منهج (حنين بن إسحق) و(الجوهري)[25].

3) **تأويل لإشكالية الجنس الأدبي المفقود (الملحمة)** في التراث

العربي الإسلامي، والبحث عن جذور عربية مفترضة للجنس الأدبي المكتشف، بغية تأصيله. ويستند هذا التأويل إلى ثلاثة أسباب تفسر إغفال العرب نقل الإلياذة إلى لغتهم، وهي: عامل الدين، وإغلاق فهم اليونانية على العرب، وعجز النقلة عن نظم الشعر العربي.[26] ويخلص (البستاني) إلى أنه لم يعد لهذه الحوائل من أثر في زمننا، بل صار من لوازم العصر إلباسها حلة عربية تجاري بها لغتنا لغات أبناء الحضارة، خصوصاً أن ما فيها من أساطير دين الوثنية قد باد أثره، فصار من المحتوم أن يبقى خبره عبرة للمعتبر[27].

وأخيراً، يمكننا أن نستخلص بخصوص خطاب مقدمة الإلياذة للبستاني الخلاصات التالي:

أ - إنه **خطاب تعليمي** حول الأدب، يتسم بالتقريرية والإلزامية؛ إذ تنطلق المقدمة من منظور معين لتاريخ الأدب العربي - تاريخ الشعر تحديداً - يعتمد التقسيم إلى حقب وأجيال وطبقات، وتحاول أن تقدم نموذجاً جديداً للنظم لا يخلو من جهد في تجديد أوزان الشعر التقليدية، لكنه جهد لا يخرج عن ثوابت النظم العربي وتقاليده.

ب - **خطاب تأسيسي** يقدم نموذجاً لإنتاج نوع أدبي وافد، لم تعرفه تقاليد الأدب العربي من قبل، أي أنه يهدف إلى تأسيس الجنس الأدبي النموذجي.

ج - خطاب يشتمل على «**ميثاق تمهيدي**» بين الكاتب والقارئ حول مفهوم النظم، والتطور الأدبي، ومسلمات النظرية التقليدية.

لكن مقدمة (البستاني) تضعنا أمام نوعين من المشاكل على الأقل: يتصل الأول بإشكالية الترجمة نفسها، في بعديها التاريخي واللغوي. ويحيل البعد التاريخي إلى المسافة التاريخية القائمة بين الثقافة المرسلة والثقافة المستقبلة. ويشير البعد اللغوي إلى المشاكل اللغوية التي تواجه

بين لغة الأصل ولغة النقل. وأما النوع الثاني من المشاكل فيتعلق بقضية استنبات الجنس الأدبي المكتشف في تربة الأدب العربي - بواسطة الترجمة - بعد موت هذا الجنس واختفائه نهائياً، ومنذ زمن بعيد، في ثقافته الأصلية. ذلك أن الأجناس الأدبية ليست قيماً مجردة ومتعالية، بل يتحدد جوهرها بتاريخيتها.

خطاطة لبيان بناء مقدمة الإلياذة بحسب قضاياها

القضيــة		الصفحات
نظرية الأدب	تاريخ الأدب	289-271
	انتحال الشعر	268-267
	أسباب بقاء الروائع	225-223
	جمالية الشعر	245-244
	النظم وأوزان الشعر	256-249
نظرية الترجمة	عيوب الترجمة والترجمة المثال	242-239
الملحمة المفقودة وتأصيل الجنس الأدبي	الإسلام والملحمة	228-226
	المثل الأعلى الشعري	228
	صعوبة النظم على منوال الملحمة	230-229
	تأصيل الملحمة	303-295

الهوامش

1) DERRIDA, J.: La dissémination, Paris : Seuil, 1972, "Hors - Livre", p. 15.

2) المرجع نفسه، ص: 15 وما بعدها.

3) المرجع نفسه، ص: 151.

4) المرجع نفسه، يحمل الفصل المعنون: Hprs - Livre.

5) MAGNY, C.E. : Essai sur les limites de la literature, Paris Poyot, 1967, "Défence des preface".

6) يمكن الرجوع إلى:

RABELAIS, F. : Prologue de "Pantagruel", (1532).

7) GENETTE, G. : Seuils, Paris : Seuil, 1987, pp. 152 - 158.

8) METTERAND, H. : Le Discours du roman, Paris : P.U.F., 1980, "La préface set ses lois...", pp. 23 - 24.

9) GENETTE : op. cit. p.9.

10) المرجع نفسه، ص: 26. المقدمة نوع من أنواع العبر - نصية (Transteutualité)، وقد حدد (جينيت) هذه الأنواع في خمسة رئيسية هي:

Intertextualité

Paratextualité

Métatexlualité

Hypertextualité

Architextualité

انظر:

GENETTE : Palimpsestes, Paris : Seuil, 1982, pp. 7 et sq.

11) GENETTE : Seuils ; notamment : "formes", "Lieu", "moment", "destinateurs", pp. 158 et sq.

12) المرجع نفسه، ص: 161.

13) م.ن.، ص: 163.

14) م.ن، ص: 167 وما بعدها.

15) MOUNIN, G. : Les belles infidèls, P.U.L., 1994, (cahier du Sud, 1955).

16) انظر:

LITTRE : "La porésie homérique et l'ancienne poésie : française" in : Revue des deux mondes, Juillet 1847, (repris dans : Histoire de la langue française, Didier, 1863).

استفدنا هنا بشكل واسع من الكتاب القيم في الموضوع:

GENETTE : Palimpsesestes, ch. XLI.

17) سليمان البستاني : مقدمة الإلياذة ، بيروت ، المطبعة الكاثولوكية، 1953، ط 1، الفقرة 208.

18) GENETTE : Seuils, pp. 158 - 159.

19) المرجع نفسه، ص: 165.

20) مقدمة الإلياذة، ص: 238-239.

21) المرجع نفسه، ص: 271-288.

22) م.ن. ص: 267.

23) م.ن. ص: 224-225.

24) م.ن. ص: 244-245 و250-256.

25) م.ن. ص: 240-241.

26) م.ن. ص: 226.

27) م.ن. ص: 320.

* * *

اللغة الشِّعرية في ديوان منصف الوهايبي

نور الدّين بنخود

أصدر الشّاعر التّونسي منصف الوهايبي سنة 1998 مجموعته الشعرية الثالثة، «مخطوط تمبكتو»[1] بعد أن نشر «ألواح» سنة 1982 و«من البحر تأتي الجبال» سنة 1991.

ويبدو أنّ الوهايبي ينطلق بهذا العمل الجديد في مرحلة رابعة من تجربته الشعرية قد سمّاها البعض «شعر المدن» وإن كانت تباشيرها قد بانت في المجموعة السابقة و«مع توالي قصائد الوهايبي خلال السنوات الثماني الأخيرة بدأت تتضح معالم هذا اللّون الجديد من الشعر فهو يقوم - فيما يبدو - على استنطاق لمدينة من المدن موقعاً وتاريخاً وحضارة وعنصراً بشرياً»[2].

وبصرف النظر عن رضا البعض من الدارسين عن تحقيب تجربة الشاعر أو معارضتهم فإن ما لا جدال فيه إنّما هو سعي الشاعر باستمرار إلى التّجدد وتعهد أدواته الشعرية والحرص دوماً على كتابة أجمل وأطرف ولا شك أنه صار من الأصوات التي يستمع إليها النقد حينما يكون الأمر متعلقاً خاصة بالشعر في تونس أو الوطن العربي، وأنّ قيمة نصوصه المتتالية - ولكن دون إكثار ممل وتكرار مخل - حَريّة بأن يتجه إليها النقاد مهما كانت مشاربهم الجمالية بالنظر والتحليل والكتابة.

والحقّ أنه من العسير القول بإمكان الإحاطة بعالم الوهايبي الشّعري إذْ هو مُشاكل للشعر العربي المعاصر في احتجابه وراء سجف الغموض فإذا كانت القصيدة العربية القديمة الدائرة في مدار جمالية الوضوح قد تخفي وراء غرضها الصَّريح دروباً من المعنى ما كان القارئ ليتفطّن إليها لولا عزوفه عن الظّاهر واقتفاؤه مسالك غير مأهولة فكيف الأمر بالقصيدة

الحديثة المؤسّسة بلاغتها باستمرار على مفارقة المألوف من القول الشعري وبالتالي مفاجأة القارئ ومحاصرة ثوابته الفنّية وحمله على التفاعل مع النّص بمعايير نابعة من النص ذاته ومكابدة الارتحال في مسالكه الغامضة وما الغموض إن كان حقاً[3] إلاّ مولّد من مولّدات الالتذاذ الفني وسمة من سمات ثراء النص وكثافته الشعرية .

تتكوّن مجموعة الوهايبي «مخطوط تمبكتو» من ستة عشر نصاً متفاوتة الطول متباينة البنية افتتحها بقصيدة عمودية واختتمها بقصيدة نثرية وقد عمد الشاعر في بعض نصوصه إلى عنونة أقسام النص شأن «مسكلياني» و«هيبوأكرا» و«رسبينا» و«سيراميك» أما قصيدته «تطاوين» فقد جعلها أقساماً ثلاثة : الفواتح والمثاني والخواتم. ونلاحظ أيضاً أن الوهايبي قد اختار إعانة القارئ بجملة من المفاتيح في فواتح نصوصه تتعلّق بأسماء المدن التونسية قبل الفتح الإسلامي وأسماء أعلام أو مواقع أو أشياء من ثقافات البربر والطوارق وغيرهم ولا يفوتنا كذلك أن نشير إلى توظيف الشاعر للعلامات غير اللغوية في بناء نصوصه فقد استغل اثنتين: البياض الفاصل بين المقاطع وإبراز بعض الأسطر بخط مغاير وقد جعل تلك الأسطر في الغالب بين قوسين[4] .

1 - إيقاع التّوازي

قد يكون من المفارقات الطريفة في هذه المجموعة أن الشاعر الذي افتتح كتابه بقصيدة عمودية موحّدة الوزن والقافية كان في باقي القصائد قليل الاحتفال بالقافية حتى أن القارئ ليهتم بإحصاء مواضع التقفية القليلة لا بمواضع غيابها. ومع ذلك فلغة الوهايبي موقّعة إيقاعاً لا بالمعنى العروضي وحده وإنما خاصة من خلال أساليب لغوية إيقاعية تهيمن حدّ صرف القارئ عن النظر إلى ضروب الإيقاع الأخرى.

إن نصوص المجموعة مبنية إلا في القليل منها على إيقاع التوازي. والواقع أن التوازي في نظر بعض الدراسين وثيق الصلة باللغة الشعرية في ثقافات إنسانية مختلفة سواء أكانت النصوص شعرية أم كانت الشعرية مكوّناً من مكوناتها حتى قال بعضهم «إنّ الشعر يرتد بما هو ممارسة فنية - بل قد نحتاج إلى القول كل ممارسة فنية - إلى مبدإ التّوازي. إن بنية الشعر تتألّف من تواز مستمر»[5]. وليس التوازي الناشئ من تشاكل تراكيب نحوية إلاّ مظهراً وعلامة تقود إلى وضعية لغوية وشعرية أوسع تتشابك فيها علاقات التّرادف والتّضاد وتتقابل المشاهد وتتداخل مثلما تتعالق المركبات اللغوية التي تبنيها. إن التّوازي لا يبقى عندئذ مجرّد إيقاع خارجي وعلامة قد تكون وحيدة على شعرية نص من النصوص وإنّما يستحيل مولّداً من مولّدات الشعرية. وهذا ما سنحاول اقتفاءه في ديوان الوهايبي.

سنبدأ بنص قصير عنوانه «ماء»:

شهوتي أن أصف الماء

وأن أجترح اللّون له والطّعم

أن أجري كما يجري

إلى بيت الينابيع...

وأن ألقي كما الطّفل

بأشيائي التي لم تبق

بالفلك التي لم أبنها

بين يديه

النّص جملة واحدة اسمية خبرها مركّب عطفي قائم على عطف أربعة

مركّبات بحرف الموصول متوازنة متوازية: الحرف وصلة الموصول مركّب إسنادي فعلي وقد نشأ ضمن المركّب الرابع تواز آخر بين مركّبين بالجر: جار ومجرور ونعت للمجرور مركّب موصولي اسمي.

يقوم التوازي التركيبي بتصوير توازٍ بين الذّات والعالم، ففي الأسطر الثلاثة الأولى هناك تعالق بينهما يترجمه نحوياً ترابط الفاعلية والمفعولية وبلاغياً بنية التشبيه ولكنّه تعالق لا يفارق الانفصال إلى الاندماج وهو ما يكشفه أيضاً مبتدأ الجملة والقصيدة (شهوتي) فكأنّ الذات لا تعيش الخارج وإنّما تستدعيه بأحلامها واستيهاماتها وكأن إيقاع المتوازيات خطوات خروج من المنظور إلى المتخيّل ومن المألوف إلى الغريب فقد تدرّج بنا التوازي من وصف ما قد لا يحتاج إلى وصف إلى عودة الماء إلى ينابيعه، إنه يستحيل عندئذ مهاداً للصورة الشعرية، فما توازن المركّبات النحوية والتضافر الضوئي والتكرار والتركيب البلاغي إلا عناصر متكاملة لبناء المشهد الشعري حيث تتحول العلاقة المألوفة (الإنسان والماء) إلى علاقة أخرى لا يحكمها المنطق وإنما الشعر. أما التّركيب الموصولي الأخير فهو مساوق للتراكيب السابقة ولكنه يتضمن توازياً فرعياً ممّا يجعل دوره يتجاوز إتمام المشهد. يساهم التوازي التركيبي في بناء توازٍ في مستوى القصيدة كلها: المتكلم والماء من جهة والطفل والماء من جهة أخرى. ويبدو المشهد الثاني خاضعاً لنفس المنطق فالمعهود سرعان ما يتصدّع وصورة الطفولة العابثة حذو الماء تغدو بفعل أسلوب النفي صورة أخرى قوامها وهم الفعل وانتهاؤه قبل أن يكون. إنّ الإشارة هنا إلى الطفولة عبر التشبيه واستعمال المضارع المجزوم بلم يعزفان معاً نغمة الماضي بل نغمة العود إلى البدايات وهو ما يشدّ الصورة إلى صورة الماء الجاري إلى ينابيعه. وعندئذ هل يمكن القول إضافة إلى ما ذكرنا إنّ التوازي التركيبي يصوّر انفعال الذات في رحلة عودتها إلى الزمن الأوّل

وإنّه بالتالي ليس بنية إيقاعية خارجية منفصلة عن حركة القصيدة الحدثية والتصويرية والدلالية.

وهذا ما سنحاول النّظر فيه بتتبّع بعض وظائف التوازي المختلفة والمتضافرة في إنشاء شعرية النص.

1-1 - إبراز شكل نحوي

يؤكّد الإحصاء أن الاستفهام في «مخطوط تمبكتو» هو التركيب الذي عوّل عليه الشاعر كثيراً في بناء حالات التوازي (ص 16 - 26 - 35 - 36 - 68 - 75 - 94 - 118 - 119) وقد يرد الاستفهام والنداء متآلفين بالتعاقب أو بالتداخل (ص 12 - 17 - 68 - 95 - 125) فإذا أضفنا إلى تلك الاستفهامات المعزولة المندسّة في تضاعيف القصائد صار لدينا كاليقين أنّ السّؤال لصيق بالشعري في هذه النصوص.

أسئلة كثيرة تواجه القارئ في القصيدة الواحدة بل في المقطع الواحد من مقاطعها. ينطلق الشاعر واصفاً أو سارداً، متذكراً أو حالماً، مرتحلاً في المكان أو الزّمان فلا يلبث كثيراً في مهمة من مهامه تلك حتى ينقلب مستفهماً باحثاً عن حقائق الأشياء التي لا حقيقة لها غير ظاهرها:

بأي اسم كان علينا أن نناديك

أيّها البرتقالي

لولا شجرة البرتقال؟

أيّها البنفسجي

لولا زهرة البنفسج؟ ص 125)

يحاول الشاعر اكتناه الموجودات المحيطة واقتفاء المكونات والخفايا فيستوي النص عندئذ إيقاعاً من التراكيب الاستفهامية المتوازية المتتالية

المتولّد بعضها من بعض مثلما تتوالد في الذات الشاعرة حيرة النّظر وقلق البحث والتشوّق إلى يقين سراب.

ويكتسب تركيب الاستثناء أهمية مشابهة فالإحصاء يدلّنا كذلك على مساهمته الفاعلة في إيقاع التوازي (ص - 30 - 46 - 58 - 70 - 81 - 89 - 95) ومن نماذجه البارزة:

أيّها السّور الذي ينهض في الرّيح وحيداً

ليس إلاّ شمس «رسبينا» على رأس الجدار

تقرأ الظلّ شقيق اللّيل...

والضوء الذي يشحب في أطرافه

ليس إلاّ الرمل يصغي

لهسيس الموت في صمت المحار (ص 58)

إنّ طبيعة الأدوات النحوية التي توسّل بها الشاعر دالة بذاتها على أن الأمر لا يتعلق بإخراج جزء من كل أو قليل من كثير وإنّما هو النفي القاطع لغير ما أبرزه مركّب الاستثناء فالمتكلم في النص لا يصف أو يعدّد بعض الموصوفات فحسب إنه ينفي ويثبت ويبرز الأشياء في إطار جدلية البقاء والعدم: ماذا بقي بل وإلى متى؟ لذلك استعمل في المثال السّابق «ليس إلاّ...» وفي مواضع أخرى «ليس ثمّة غير...» (ص 89) و«ليس سوى...» (ص 95) و«لا شيء غير...» (ص 81) و«لم تبق سوى...» (ص 46) و«لم يبق غير...» (ص 70) ولذلك أيضاً تقتفي الذّات المتكلّمة علامات الفناء الآتي في الأشياء الباقية نفسها:

- غير خابور تهدّل في انتظار الصّاعقة

- غير معاصر... القديمة دارسات

- ليس ثمّة غير قرى من طيور قواطع ترحل

إن الشكل النحوي موصول في دلالته بالبنية النصّية شأن كل عنصر لكن له كذلك في ذاته طاقة دلالية مشعّة في سياقه فالاستفهام والاستثناء خاصة بالسمة التي بيّنّا مولّدان باستمرار معنيين أساسين: الحيرة والخيبة ولمّا كان التركيبان المذكوران واردين غالباً في إطار من التكرار والتوازي صار جلياً مقدار الكثافة التي يكتسبها المعنيان ودورهما في تلوين الرّحلة التي تنخرط فيها الذّات المتكلمة في النص.

هناك إذن ضرب من التضامن بين المركب النحوي والإيقاع فالمركبات تقوم متماثلة متكررة لتبني صورة إيقاعية مخصوصة في تضاعيف النص فإذا بذلك الإيقاع نفسه يقوم بالتشبيه على الشكل النحوي وإبرازه وبالتالي إبراز دوره في المشهد الشعري ونتبيّن ذلك جيداً متى سلمنا بالقيمة الأسلوبية التي يكتسبها الاختيار النحوي في القصيدة عامة ومتى نظرنا في حالتنا هذه إلى قصائد الوهايبي كيف يكون فيها التدرّج من توازي الجمل إلى توازي المشاهد الصغرى والتي تصوّرها ثم توازي المشاهد الكبرى في مستوى القصيدة.

2-1 – الانقطاع والاستئناف

يقول الوهايبي في قصيدته تطاوين:

امض بعيداً

فقريباً تشطب من لوح الأحياء

وتعلّم كيف تكون مع الموتى

في «ماطوس» و«بوماري»

كيف تقيم لهم قداساً

كيف تعدّ لهم في هذا الأفق المجروح

عشاء سرياً

(كيف يموت الموتى؟)

وتعلّم يا «منصف» أن تلعب أحياناً

دور المشّائين

وأحياناً دور الأمراء (ص 89)

يبرز هذا النموذج بشكل جيد كيف تتناسل المتوازيات في القصيدة بعضها ثنائي وبعضها متعددة أطرافه بل متفرعة فإذا بالتوازي يتضمن آخر. ولكن ما يهمنا هنا خاصة ما طرأ على النص في هذا الموضع. لقد اتخذ المقطع شكل الوصية فتلوّن ببعض ألوانها وتلبّس بإيقاع أفعال الأمر كما هو معهود فيها ولكن الانكسار يحدث بنفس الأداة البانية فاستعمال «كيف» في المرّة الرابعة مفارق للإستعمالات السابقة. لقد انساب النص على إيقاع الأوامر والوصايا والتنبيهات ثمّ انقلب المخاطب على المخاطب فتغيّرت مواقع الخطاب وخرج النص من الوصية إلى الاستفهام ومن اليقين إلى البحث والحيرة.

تبدو هذه الممارسة التي أبرزنا أسلوباً يعمد إليه الشاعر في قصائده المختلفة بل إنه قد يشتغل في القصيدة الواحدة مرّات فكأن البناء والانسكار وجهان لا يفترقان في إيقاع التوازي. قد يحدث الانكسار من خلال الاستفهام كما هو الحال في فاتحة «مسكلياني» (ص 10) أوخاتمة «سيراميك»:

ثم شهقة ضوء على ورق الليل

ثم ضباب يداري الحديقة

ثم يدان من الماء حولي (هل كان جسمك

يحمل صيف الليالي البعيدة؟)

ثم ملاك سيغلق باب الحديثة سيّدتي (124)

وقد يحدث من خلال توسعة وصفية تتخذ شكل الجملة الاسمية كما في «تطاوين» (ص 89). وبصرف النظر عن الشكل النحوي الذي يجسّد الانسكار في البناء الإيقاعي فممّا لا ريب فيه أن النص يخرج بذلك من الصوت الواحد إلى تعدّد الأصوات وهو ما ينبّهنا إلى أن قصائد المجموعة لا تنساب على وتيرة انفعالية واحدة تهيمن فيها الذات وإنّما هي مشاهد تتداخل فيها الذّوات وتفترق وتتوحّد فيها الرؤى وتتشتّت وينتقل القارئ من مستوى إلى آخر كلما تغيّرت زاوية النظر وارتفع صوت جديد.

ولئن كانت الانكسارات التي تعرّضنا إليها ظاهرة من خلال اختيار نحوي يخالف بل يحدث شرخاً في تواز قائم على تركيب محدّد وقد تزيد العلامات غير اللغوية، الأقواس أو غيرها، ذلك الشرخ بياناً فإن انكسارات أخرى تحدث خفيّة أحياناً بين المقاطع بل بين الأسطر الشعرية فالغموض قد يجثم ثقيلاً يكاد ينقلب إبهاماً والخطاب يفقد بفعل ذلك انسجامه المعهود ويستحيل كياناً لغوياً يحكمه الانقطاع والتّفكّك وهنا قد يكون للتوازي دور في الإشارة إلى الانسجام الخفي فالسّمة الإيقاعية للتوازي باعتبارها بارزة في سطح النص تنبّه القارئ إلى عبارات مكرّرة أو بنى نحوية متماثلة وبالتالي تدعوه إلى عقد صلات دلالية بين مكوّنات نصية لا يجمع بينها في الظاهر إلاّ علاقات إيقاعية[6].

2 - جمالية التغريب

1-2 - في البحث عن وحدة القصيدة

إن ما لاحظناه في مستوى أسلوب التوازي من مظاهر انقطاع هو في الحقيقة سمة تتّسم بها اللغة الشعرية في «مخطوط تمبكتو» فالانسجام حالة مؤقّتة لا يطمئن إليه الدارس حتى تفاجئه جملة من الهزّات تشعره أن النص لا يستقرّ على لغة واحدة .

تبنى القصائد الطوال خاصة بناء مقطعياً وتبدو خليطاً عجيباً فبعض المقاطع يميل إلى لغة السرد بأحداثه وشخوصه وحواره وفي مقاطع أخرى يهيمن الوصف متجسّداً في جمل اسمية متتالية وخلال ذلك كله يبدو الخطاب مشتّتاً حيناً بين الاستفهام والإثبات وحيناً آخر بين لغة الحقيقة ولغة المجاز أو لغة اليقظة ولغة الحلم. فإذا أخذنا قصيدة «مسكلياني» مثلاً وجدناها مكوّنة من تسعة مقاطع أو مشاهد فأمّا الأول والثاني فمرتبطان بالمألوف القروي وأما الثالث فيخرج من القرية إلى مقبرة البربر ومن زمن الألفة إلى زمن آخر تختلط فيه أحلام الناس وتمائمهم وأشباح موتاهم ويعزف المقطعان الرابع والخامس نغمة الموت نفسها ولكنّ المشهد يتغيّر فهو لقاء شراب وأنس مع صوفية أموات جاؤوا يحتفلون بدخول المتكلّم عالمهم. وهكذا تتابع المشاهد في القصيدة متباعدة أزمنتها مختلفة شخوصها لا يجمع بينها في الظاهر جامع ولا يشدّها موضوع.

ينزع الشاعر إلى أسلوب الإلصاق في قصائد كثيرة ولكنّ ذلك لا يعني أن الأبنية الشعرية تتماثل والأشكال تتناسخ ففي حين كانت قصيدة «تكاباس» مبنية على تداخل مستمر بين مشهد الطفل الرّاكب حصانه ومشاهد الرحيل على ظهور الخيل أيام القوافل والقبائل يقتفي آثارها صاحب الخطاب ويستقري أساطيرها مما يجعل النص مزيجاً من الأوهام والأحلام تهيمن فيه لغة التّداعي كانت قصيدة «هيبوأكرا» موسّسة على المشاهدة ومتابعة التفاصيل المحيطة لكن النظر سرعان ما يستحيل تأمّلاً تكشفه لغة المجاز أو انهمار التساؤلات ويتدرّج النص من الكتابة عن الأشياء إلى الكتابة عن الكتابة فإذا باللغة تنظر إلى تفاصيل العالم من خلال ذاتها وتمسي الحركة الإنعكاسية التي تقوم بها مجازاً إلى اكتناه الحقائق الكامنة وراء العادي والمألوف.

وتبدو قصيدة «بيت أيموهاغ» من أكثر قصائد الديوان محاصرة للقارىء تدعوه أن يدعها أو تحمله حملاً على أن يتجاوز ما يراه في ظاهرها من انقطاعات حادّة وتفكّك أحدثه نظام الضمائر خاصة ففي البدء يتدرج النص عبر رؤية سردية خارجية مفارقة واصفاً البيت الذي أبرزه العنوان سارداً ما يشهد من أحداث غامضة:

كنا لأعوام نمرّ به كأنّا لا نراه

كان بيتاً أصفر القرميد، لا شبّاك فيه

ثم ينفلت من السرد إلى الاستفهام ومن ضمير الجمع إلى المتكلّم المفرد ومن سجل المحسوس إلى سجل الأحلام والأوهام ممّا يبعث المجال لانبثاق شخصية يوهم ضمير المؤنّث أنها معلومة في ماضي الخطاب:

هل كنّا نمرّ به كأنّا لا نراه

كيف لم أدخل إليه

أكنت أحلم أن أحلّق فوق قبّته

بأجنحة الشّرقرق

أن أرى فمها النّديّ كبلحة يعطو

إلى شفتي (...)

أكنت أحلم أن أرى سرباً من الغزلان

يحرس نومها... (ص 75)

وهكذا تستمر القصيدة في مسار من التّحولات المفاجئة التي تجعل القراءة الخطيّة تكاد تكون مستحيلة ذلك أن التنويع الأسلوبي والسرد الذي يتبدّد لحظة يهمّ أن يكون وفوضى الضمائر وبالتالي علاقات الإسناد ومظاهر الفعل والقول المتداخلة والعلامات غير اللغوية كالأقواس ولعبة

البياض والسّواد إنما هي جميعاً حواجز تختفي خلفها القصيدة بعيداً عن القراءة العجلى الباحثة بمقتضيات اللغة المرجعية والبلاغة الأليفة عن المعنى الواحد المحدّد.

إنّ كلّ نص في هذه المجموعة مغامرة شكلية تقطع باستمرار مع الوضوح في القول وأداء المعنى وهو ما يتجلّى أكثر في مستوى الصورة.

2-2 - الصورة وتجاوب الحواس

يبدو للناظر في تجليات اللغة التصويرية في «مخطوط تمكبتو» أن الصورة في انسجام مع خطاب شعري تتأسّس شعريته على خرق الانسجام المعهود في الخطاب العادي بل والأدبي أحياناً فالصور كانت اللبنات الأولى الأساسية في بناء ذلك التجاوز.

وقد لا يكون مفيداً أن ندقّق في الأشكال البلاغية التي استعملها الشاعر فقد جعل صورة تشبيهية تارة واستعارية تارة أخرى وإن كان إلى الصنف الثاني أميل ولكنه في الحالتين كان جارياً على مخالفة قانون البيان الذي سنّته البلاغية التقليدية للقول الشعري مقتضية أن يكون المجاز منصرفاً عن الإغراب والإشكال ساعياً إلى الإبانة عبر التمثيلات القريبة والتشبيهات اللطيفة التي لا تجافي الحقيقة والصدق ولا تشوّش مسالك الإبلاغ وإن نزعت إلى التخييل.

تعتمد الصور الشعرية في هذه القصائد على بلاغة أخرى لا تهاب الغرابة بل تسعى إليها ولا تهتم بإفهام القارئ بل تنزع إلى تشويش مسار الرسالة إليه فارضة عليه أشكالاً من التلقي مغايرة وألواناً من التركيب والتفكيك غير تلك التي تشتغل في اللغة العادية أو لغة الشعر القديمة.

يقول الوهايبي في قصيدة «مسكلياني»:

ألا نضع الآن خدّين يا سيّدي الحيوان

إلى عشب نبع يجفّ؟

ألا تنصب الآن أذنين ضارعتين

لعلّي أرى في الظّلام، لعلّ الظّلام يضيء؟ (16)

تثير الانتباه خاصة صورتان. تقوم الأولى «عشب نبع يجف» على غموض تركيبي فهل المركب الإسنادي «يجفّ» نعت للنبع أم للعشب؟ ومهما يكن الوجه النحوي المخيّر فإن الصورة تثير مفارقة تنبع من نسبة العشب إلى النبع وتنشئ تضاداً بين الاخضرار والجدب وبين الماء والجفاف وأما الصورة الثانية فمبنية على التنافر الناشئ من إسناد الضوء إلى الظلام ولكن قيمة الصور ليست مقصورة على درجة التنافر بين مكوناتها فلعل تلك السمة هي التي تهب الصورة قدرة على الإشعاع والفاعلية السياقية.

والواقع أن الشاعر ميّال إلى الصور المبنية على التعارض والتضاد فالنهار مقمر (ص 60) واللغة خرساء (ص ص 16 و63) والماء يزبد في الخوابي هادئاً (ص 81) بل إن نزعته التصويرية تلك لا تهاب التأليف بين أكثر الأطراف تنافراً في تجربة الإنسان مع الألوان: «غير أن الأبيض الأسود عمّى طرقي» (ص 67).

ليس ممكناً في هذه الصور أو أغلبها أن نتبين مشابهات جزئية أو تداعيات جوار منطقي فالشاعر قد أوغل في متاهات الغرابة وفارق مألوف التعبير لانخراطه بعيداً في تجربة تفارق المألوف. ليس العالم المحيط هو الذي تغيّر وإنما الإحساس بتفاصيله والتسرّب إلى مخابئه وخفاياه ولذلك غيّرت اللغة قانونها - كما يقول جان كوهين - وخرجت من منطق التصريح والإحالة المباشرة إلى منطق الانفعالات والإيحاء ذلك أن قانون اللغة العادية يعتمد التجربة الخارجية أما قانون اللغة الشعرية فيقوم عكس ذلك على التجربة الباطنية»[7].

ولعل ذلك يتحقق بشكل لافت في صور ناشئة عمّا يسميه علماء الشعرية نقلاً عن علماء النفس بتجاوب الحواس أي تداعي إحساسات منتمية إلى سجلات حسية مختلفة وتكتسب الألوان أهمية خاصة في هذا الصنف إذ توصف بها حيناً أشياء غير ملونة بطبيعتها:

- لم يتبق سوى رائحة النّدّ الخضراء/ عالقة بسماء السقف (ص 46)

- لا لون أبيض غير صمتي (ص 78)

أو توصف بها أشياء ذات ألوان أخرى في الأصل:

- الظلّ غبار حجار أبيض يصعد من هاوية/ نحو سماء خضراء (ص 88)

وفي هذا المجال يجدر بنا ألاّ نغفل عن لون كثير الظهور في بناء الصور وهو الزّرقة فهو لا يتردد عبر القصائد فحسب وإنما خاصة في القصيدة الواحدة ففي «هيبوأكرا» برز خمس مرات وفي «روسبينا» مرتين وفي «تطاوين» ثلاث مرات.

ولكنّ هذا الصنف من الصور ليس أسير دائرة الألوان فصورة الظل وهي من الصور الملحّة في الديوان كما سنرى تتضمّن في بعض تجلياتها ضرباً من التمازج مع الصوت:

أيها الظل الذي أسميه صوت الشجر

(...)

أنت يا صوتي المعمّى

أيّها الظلّ (ص 17)

فإذا كانت الصورة «صوت الشجر» نازعة إلى ما يعرف بالتشخيص أو الإحياء فإن المسافة بين الصوت والظل أكثر بعداً وإيغالاً في المفارقة فهي ناشئة من توتر منشئة توتراً تنداح دوائره في النص تباعاً

ففي السطر الأول هناك اندماج عناصر ثلاثة الظل والصوت والشجر وتبقى الذات مفارقة يعلن ذلك صيغة النداء وفعل التسمية ومع بداية السطر الثاني تقتحم الذات الدائرة وتمسي جزءاً من الصورة «أنت يا صوتي» والتوازي التركيبي ينشىء كالتعادل أو التماثل بين الكائنات الثلاثة الشّجر والظّل والإنسان ولكنّ نهاية السطر الثاني سرعان ما تحرّك المشهد من جديد فالعبارة الأولى «صوتي» تحمل دلالات التوافق والتلاقي والاندماج أما النعت فعابث بتلك الدلالات مشير إلى الانفصال والتباعد بين الذات والأشياء أو داخل الذات نفسها.

إن اللغة التصويرية لا تدك انسجام الخطاب إلا لتبني على أنقاضه انسجاماً جديداً ولا تعبث بالعلاقات الدلالية إلا لتتسرب من تحت الركام علاقات أخرى في مستوى المقطع وفي مستوى النص ففي موضع آخر من القصيدة لا نجد المشهد نفسه ولا الصورة ذاتها ولكن التوازي التركيبي الذي يشير إلى تشابه المقطعين سرعان ما ينبّه إلى المنطق الذي يشتغل في القصيدة خلف تفكّكها الظاهر وتلوّنها غير المفهوم:

أيّها اللون الذي أسميه ضوءاً وآثرت الظلام

أنت يا حبر الأماريغ على هذه التّوابيت

(...)

يا عظامي يا عظام الميّتين

مغرة حمراء هذي أم دم الأشباح منّا نازفاً عبر السنين (ص 12)

إن قدرة الصورة من هذا النوع على إثارة المتلقي بذاتها وعلى الإشعاع في سياقها كانت وراء إعجاب بعض الإنشائيين بها حدّ القول إن «المنبع الأساسي لكل شعر أي مجاز المجازات هو الاستعارة القائمة على تجاوب الحواس أو المشابهة الانفعالية»[8].

3-2 – الصّور المهيمنة والكون الشّعري

في «مخطوط تمبكتو» علامات كثيرة تنبئ بأن القصائد مفتوح بعضها على بعض والدّيوان كالقصيدة الواحدة ولا شكّ أن الصورة من أبرز العلامات فاعلية.

لا يستطيع القارئ في رحلته بين النصوص أن يتجاهل وحدات تصويرية متواترة تشكل دوائر متباينة حيناً وحيناً آخر متداخلة لعل أكثرها حضوراً دائرة الليل والظل والضوء ويلتحق بها بنسب أقل صور الزّرقة والغبار والجناح والصوت. استعمل الشاعر عبارة الليل ستاً وأربعين مرة وعبارة الظل سبعاً وعشرين مرة وعادة ما تكون إحداهما أو كلتاهما في تشكيل مجازي وكذلك الأمر مع العبارات الأخرى الغبار أو الزّرقة أو الجناح ولكن هل الفاعلية الشعرية للعبارة رهينة احتمائها بسلطة المجاز؟

لا شك أن قيمة الصورة وثيقة الصلة بسياقها ففيه تولد وفي إطاره تشع بيد أن تواترها في نصوص مختلفة يخرج بها من البرنامج التصويري في قصيدة محدّدة إلى البرنامج الشعري عند صاحبها وهو برنامج قد لا يعي تمام الوعي عناصره وخطّته لأنه مفتوح على تاريخه الثقافي منغرس في أساطيره الخاصة والجماعية موقّع بإيقاع مسيره في مسار الزّمن.

قد يكون سابقاً لأوانه أن نبحث في هذا البرنامج وتجربة الشاعر تشهد بمجموعة «مخطوط تمبكتو» انعراجاً مهمّاً وانطلاقة جديدة حاسمة فليكن مبتغانا هنا أن نحاول تحديد المدارات التي تسافر فيها استعارة كبرى حاضرة في المجموعة كلها حضوراً خفياً ولا تتجلى إلا عند النظر من خلال صور متواترة بل ومتداخلة متمازجة كذلك في مواضع كثيرة فالليل مشدود إلى الظل (ص ص 40، 58، 108) والأجنحة (ص ص 28، 46) وللظل تعلق بالغبار (ص 88) والصوت (ص ص 17، 92، 97) وتبدو

الأصــوات والأصــداء متـلازمـة وقـد تـشـاركـهـا الأجنحـة بنـاء الـصـورة (ص ص 95، 108) أمّا الزرقة فهي لون الأرض والفرسان والضوء والغبار والبرق.

لسنا إذن إزاء صورة مكررة وإنما إزاء استعارة كبرى تسري كالنسغ في تضاعيف النص الديوان فكأنّها النّواة العميقة التي ترتد إليها مخلتف التشكيلات اللغوية سواء أكانت مجازية أم غير مجازية ولا شك أنّ كل أثر فني أصيل يوفر لقارئه إمكانية القراءة الأفقية «الخطية» المؤسسة على علاقات التوزيع والمجاورة وإمكانية القراءة العمودية تشق الأثر شقاً رأسياً تتجاوز تشتته الظاهر وامتداده المساحي وتردّه بالحمل والتأويل والحفر إلى نقطة البدء هوساً قاهراً أو شوقاً تائهاً أو أملاً لاهثاً »[9].

قد يكون الليل مصدراً للشعر لا ينفد وكذلك أمر الظلال والأضواء الخافتة والزّرقة ولعل ذلك منبثق في تحليلات بعض الدارسين من التعالق بين شعرية اللغة وشعرية الصورة خارج اللغة[10] لكن هذا النوع من التحليل قد يضيء أمامنا بعض أسرار الشعرية في علاقتها باللغة وبالكون بيد أنه قد ينصرف بنا عن الأسئلة التي تثيرها الصورة في نص محدّد: لماذا تشكّلت بهذا الشكل أو اتخذت موضعاً نصيّاً أو تواترت أو تقنّعت بألف قناع والجوهر واحد؟.

إذا نظرنا في ما يجمع الليل والظل تبيّنا معنى أساسياً هو التغير والتحول والنص لا يكتفي بما تدل عليه العبارة في ذاتها فيؤكد السياق على هذا المعنى:

- أيها الظل الذي ينشر أيامي ويطويها (ص 17)

- حين ترقد في خريف الليل صلصلة النهار (ص 77)

أمّا الصور الأخرى، الغبار والزّرقة والصوت والجناح وإن بدت

متباعدة تدور حول قطب دلالي واحد هو الحركة في المكان امتداداً أو ارتفاعاً. فإذا التفتنا إلى المكونات النصية الأخرى رأينا في المستهل أن أغلب عناوين القصائد تعلن علاقة ما بالمكان والزمان فالإحالة على الأسماء القديمة للمدن التونسية علامة على قصة رحيل في إطار من التاريخ أو الذكرى أو الأسطورة. تقوم قصيدة تكاباس على رحلة في ماضي المدينة وكذلك الأمر في قصيدة تطاوين ويبدو منظر الحصان والصحراء منظراً رئيسياً فيهما ولكن المنظر نفسه نشاهده في قصيدتي هيبوأكرا وروسبينا رغم إحالتهما على مواقع حديثة. إن الرحلة إلى هذه المدينة القديمة أو تلك ليست إلا إطاراً يعج بمظاهر التنقل والسفر فإذا كان منظر الفارس والحصان يسافر عبر القصائد فتقتفيه تصريحاً أو تلميحاً مشاهد القوافل والقبائل المهاجرة، الهلاليين والغجر وغيرهم، فإن للبحر حضوره أيضاً بمراكبه وصياديه والشعوب القديمة التي كانت تعيش على إيقاع العودة من مجاهله ثم لا نغفل أيضاً عن الكائنات التي تشارك الإنسان نزوعه إلى الرحيل الطيور والنجوم وغيرها.

يقتفي صاحب الخطاب آثار الإنسان في بحثه المحموم عن الخصب (ص 23) أو التّاج (ص 25) أو الكنز (ص 100) أو الخلود (ص 59) أو امرأة الأحلام المستحيلة (ص 18) ويتلبّس خاصة بالإنسان في اجتراحه الحكمة من كتاب الكون أو من الألواح المختومة (ص 86) فلا يرى إلاّ سديماً. يخوض مثله في صحراء الوجود وبه أيضاً ظمأ إلى إدراك سرّ الأسرار وجوهر الحقائق فيطمح إلى الأقاصي:

- لنذهب أبعد (ص ص 91، 94)

- أنا استنبتّ جنحين (ص ص 55، 60، 120)

ولكنه يعود بالحسرة الأخيرة ولا معرفة لديه إلاّ بما يعرف : رحيل

مستمر من الحياة إلى الموت وتحوّل لا يهدأ من الاخضرار إلى الجفاف ومن البناء إلى الأنقاض ومن النور إلى الظلمة ومن الصوت إلى الصمت:

- مغرة حمراء هذي أم دم الأشباح منّا نازفاً عبر السنين (ص 12)

- هذا دم الحيوان / يومض في سرير غبارها أم فحمه؟ (ص 34)

- للزّنوج على ضفاف النهر / منحدرين من موت إلى موت (ص 76)

- لا لون أبيض غير صمتي (79)

نقرأ رغبة المتكلم في هذه القصيدة أو تلك في الارتفاع فوق أسوار العادي والمألوف حتى يدرك سر الأسرار خلف الظلمات: «لعلّي أرى في الظلام، لعل الظلام يضيء» ورغبته في قطع الفيافي حتى يصل إلى منابع (ص ص 10، 11، 15، 16، 59، 70...) المعرفة ولكن المسار متاهة والرؤية ضباب.

وقد ترجم النص ذلك سردياً بمسار الرحلة في الصحراء خاصة وبالفاعل الواحد المتعدّد يحكي أو يحكى عنه وتتبدّل أسماؤه: تمبكتي، ميداناً، الأمير التّارقي، منصف بل تتغير عصوره وتتداخل مثلما تتجاور، صوره وتتشابك ظلالها. وترجم ذلك تناصياً باستدعاء القصيدة لنصوص كثيرة على سبيل الإحالة المباشرة والحوار الظّاهر حيناً فهو يحوّل خبراً من كتاب «الفرج بعد الشدة» للتنوخي من مساره الأصلي إلى مسار اقتضاه عالم الوهايبي الشعري في هذه المجموعة ويحيل أيضاً على الأدب اليوناني القديم والأسباني الحديث وقد يكون الحوار خفياً كما هو الشأن مع شعر أبي نواس (ص 59) أو شعر الفرنسي[11]. وترجم النص ذلك أيضاً في مستوى أساليبه الإيقاعية واختياراته التركيبية فقد أشرنا سابقاً إلى نزوع القصائد المختلفة إلى إيقاع التوازي التركيبي وبيّنا بالإحصاء والتمثيل أن ذلك الإيقاع يتأسس خاصة على تركيبين: الاستفهام

والاستثناء فأما الأول فمعلن عن حجم الأسئلة وطبيعتها، أسئلة الإنسان على الوجود وأسئلة الوجود على الإنسان وأما الثاني فمجسّد للخيبة الكبرى والحسرة الأخيرة.

وخلال ذلك كله تنتشر الصور فاعلة . تبدو موغلة في متاهات المجاز متفرقة في دوائر متباينة متواترة تواتراً ومتشابكة في ضروب من التشابك ولكنها مرتدة إلى استعارة كبرى تشد النص من أقصاه إلى أقصاه فهي في تجليات الظلمة والظلال والأضواء الخافتة والزرقة والغبار والضباب والريح والمال إنما تشير إلى الصورة الوالدة صورة السّديم.

لم ترد هذه العبارة في الديوان سوى مرة واحدة بيد أن البنية التصويرية في ذاتها وفي علاقاتها بمستويات النص الأخرى مبنية عليها مثلما بينّا.

هذه قراءة في ديوان «مخطوط تمبكتو» حاولنا فيها أن نقف على بعض خصائص اللغة الشعرية عند منصف الوهايبي ونعتقد أن نصوص هذا الشاعر شأن تجارب أخرى مهمة في تونس جديرة بجهد نقدي فعال ومتواصل.

الهوامش

1) منصف الوهايبي، محفوظ تمبكتو، دار صامد للنشر، صفاقس، تونس، 1998.

2) محمد صالح بن عمر، قراءة أولّية في قصيدة تطاوين، ضمن الكتاب الجماعي «شعراء ونقّاد وجهاً لوجه»، منشورات مهرجان الزيتونة الكبرى، تونس 1998، ص 95.

3) محمد الهادي الطرابلسي، من مظاهر الحداثة في الأدب... الغموض في الشعر، ضمن كتابه: بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، 1988، ص 157.

4) محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دار الجنوب للنشر، تونس 1995، ص 37.

5) هو قول HOOKINS ذكره جاكبسون.

Roman JACOBSON, "Le parallèlisme grammatical et ses aspects russes". Questions de poétique. Seuil, paris, 1973, p. 234.

6) Nicolas RUWET, "Parallèlismes et déviations en poésie", in Julia KRISTEVA et al., Langue discours, société, éd. Seuil, Paris, 1975, p. 319.

7) Jean COHEN, Structure du langage poétique, Flammarion, paris, 1966, p.

وقد اعتمدنا الترجمة العربية المغربية مع تغيير طفيف:

جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص 202.

8) COHEN, op. cit. p.178.

9) حمّادي صمّود، في نظرية الأدب عند العرب، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1990، ص 153.

10) Jean COHEN, Le haut langage, Flammarion, Paris, 1979, p. 261.

11) لعلّه من المفيد أن نتابع المسالك الواصلة بين شعر الوهايبي واللغة الفرنسية، تلك التي يعرفها جيداً ويقرأ آدابها، بحثاً عن الآليات الفاعلة في إنشاء الصورة وعن بعض الصور المستعارة ولكن مع يقيننا أن الصور من أكثر المكونات الشعرية قدرة على السفر بين الثقافات والآداب والتجارب الفردية لا ينبغي أن ننسى أن الصورة وإن كانت مستعارة جزئياً أو كلياً تبقى ملتحمة بسياقها النصي وعنصراً من بنية تصويرية في قصيدة محددة أو تجربة شعرية متميزة.

* * *

المرأة الجديدة في قصص قماشة العليان

سمير أحمد الشريف

قماشة العليان صوت واثق من نفسه ويخطو بثبات نحو هدفه، هذا ما يظهر جلياً في مجموعة (دموع في ليلة الزفاف) بكل ما في هذا العنوان من إيحاء وتكثيف.

تبدأ المؤلفة قصتها الأولى بضمير المتكلم [أقدّم لكم نفسي.. أنا..] وفي القصة الثانية [لم أكن أعرف حقيقة زوجي إلاّ..] وفي القصة الثالثة [بذهول أقرب إلى الإذعان استمعت إلى حكم القاضي].

هكذا يحملك ضمير المتكلم إلى أجواء قصص المجموعة جميعاً عدا واحدة، وهذا توفيق أصابته المؤلفة، إذ بهذا الضمير غير الجديد على سردياتنا، اقتربت المؤلفة خطوات منا وأحسسنا بها تهمس لنا وتبوح بدفء وهي تُظْهِر مشاعرها بصدق وبحميمية لا تشعرك أن المؤلف متعال عليك، يتحكم في شخصياته بقسوة ويملي سطوره من مكان ناء بعيد.

تحس وأنت تقرأ السرد بضمير المتكلم أنك تقرأ سيرة ذاتية وليس قصة من نسيج الخيال تُشعرك بالبساطة التي تحمل إليك تجارب الآخرين بلا تكلف فلا تشعر بفروق بين الكاتب وبينك، ضمير المتكلم يذيب جليد الفروق الزمنية والسردية ولهذا تكون أكثر التصاقاً وقرباً من العمل المسرود وأكثر تعلقاً به.

في قصتها الأولى [اعترافات طبية] والتي شغلت 60 صفحة من مجموع صفحات الكتاب نسأل: هل تعتقد الكاتبة أن اعترافات طبية قصة قصيرة؟ لا يختلف اثنان على أن القصة القصيرة لا تقاس بالصفحات ولكن كثرة الأحداث وتنوّع الأشخاص جعل من القصة طويلة أو فصلاً من رواية، هذا من حيث الحجم والأحداث والأشخاص، أما جمل

القصة فجاءت خبرية تقريرية طويلة فيها الكثير من الحشو الزائد والاستطراد غير المبرر إضافة لوجود الصدفة في أكثر من موقف واشتمال الأحداث على حبكات أقرب إلى البوليسية؛ ناهيك عن استخدام الثأر كوسيلة لحل المشكلات.

هذه القصة يمكن تطويرها وكتابتها في حوارية تلفزيونية فهي أقرب إلى الدراما التلفزيونية منها إلى النص القصصي الأدبي.

أما الحشو الذي ذكرنا آنفاً فنضرب عليه مثالاً في صفحة 14 تقول المؤلفة: «هكذا تأتي المصائب كالأمواج وتتلاطم على الشاطئ تصفعه لا تدري ما الذي تفعله به أو تتركه عليه لكنها تستمر تتلاطم وتلطمه».

وفي ص 22 تقول أيضاً «ربما لشدة الصدمة التي زودتني بقوة لم أحلم بها، فخالد كان دائماً يقول لي: بأن الإنسان المصدوم أو الخائف أو المذهول تأتيه قوة عجيبة مجهولة المصدر وكذا ص 150/31/18.

ألا يحس القارئ لهذه العبارات بالملل، ألا يجد ركاكة وترهلاً؟!

من حيث الإخراج جاءت المجموعة في طباعة أنيقة وورق جيد وغلاف ملوّن لكن المؤسف أن المجموعة وبشكل خاص القصة الأولى جاءت مليئة بالأخطاء الطباعية والإملائية واللغوية وكأن الكتاب لم يراجع مرة واحدة وهاك بعض الأمثلة:

ص 11: اخترت أن أخلص ضميري وأقتل نفسي ويرتاح [معي] العالم.

ص 12: سقطتْ على الأرض [مغمياً] عليها.

ص 17: فشهادة الابتدائية التي تملكها لم [تستطيع] أن تجعل منها.

ص 17: اختارها هي [ورضي] بها.

ص 66: أعلن الأب بأنه [مضطراً] لرفع الأمر.

ص 69: [أسواء].

ص 76: كابوس مرعب [يقضي] [علي] مضجعي.

ص 77: الذي سببته له [خلفاتهما].

ص 122: سألتها [من] الخطب.

ص 123: لم [يمضي] على زواجي.

ص 125: نظرة لم تستطع حتى دموعها الرقيقة أن [يمحاها].

ص 156: لم [يمهلوني] أهلي.

ص 171: فتحت على نفسي [أبواب] من الجحيم.

ص 171: ملأني قرفاً وغثياناً [واشمئزاز].

ص 202: إن لقاءً [بسيط] بيني وبينه.

وهذه مجرد أمثلة وبقي الكثير.

شخصية الطبيبة شخصية مركبة، نامية، مقنعة، ونهاية القصة أقرب إلى النهايات الدرامية كشفت الكاتبة في قصتها هذه رأي المرأة ورأي المرأة في الرجل. أما مضمون القصة فقد حمل هماً اجتماعياً يشي بأن المؤلفة تستوعب دقائق حيوات الشريحة التي تناولتها، أما فنياً فأرى أن تحذف هذه القصة من المجموعة وتدقق طباعياً ولغوياً وتطبع في كتاب مستقل بعد أن يُعاد النظر في صياغة بعض الفقرات وتحذف الزوائد التي لا ضرورة لها.

في قصص المجموعة الأخرى تقترب المؤلفة من الموضوعات الساخنة، تدخل غرف النوم وتلامس بعض الخلل في الأنماط الاجتماعية المتعلقة بالزواج، إذ كيف لبنيان أسري ينشأ على طرفين لم يتحدثا مع بعضهما ولم ير أحدهما الآخر؟! وماذا ستكون النتيجة حتى عندما نكون متفائلين

كثيراً؟ هل هناك غير الطلاق أو السكوت قهراً رضي بالقسمة والنصيب أو أن تتحول الأنثى إلى لبؤة، صريحة، جريئة، قادرة على المواجهة حتى لو أدى الأمر إلى التحليل والمكر في أخذ الثأر والانتقام من الظالم وعندئذ تتبخر قيم المودة والسكن المطمئن وتفقد الحياة معناها زيادة على أن المرأة التي ترى تقمص هذا الدور تصبح في رأي المجتمع داخل علامة استفهام كبرى، ينظر إليها بريبة وعدم ارتياح وعندئذ تصبح شخصية رافضة مفتعلة من جذورها، تمارس دوراً ليس دورها بل يفرض عليها كما هو حال الأنثى ص 87 التي تقول «ومن بين دموعي، قررت ألا أنساق لإرادة الأهل ولو امتلكوا جسدي.. إن إرادتي هي قلبي، هي عقلي، هي كياني.. فلن أكون لهذا الزوج أكثر من جسد.

نحن هنا مع أنثى جديدة، خارجة عن النمط المعهود في السرديات العربية، هل نحن أمام تطور جديد للمرأة نابع من وعي متزايد وتفكير عميق أم مجرد أنثى متمردة متحدية متأثرة بالتيارات الوافدة عبر منافذ الإعلام المطبوع والمسموع والمرئي؟! نتابع ما تقول هذه الأنثى «رفضتُ الجميع وتزوجته، تحديث أهلي وأرغمتهم على قبوله... أنا أحبه ولن أتزوج غيره حتى لو بقيت العمر عانساً» ص 101. نحن هنا أمام حالات جديدة وموضوعات لم تطرق من قبل بمثل هذه المكاشفة ماذا تقول أيضاً؟! «في أول ليلة لي معه، رأيته يبتلع عدة أقراص ثم يسقط بين قدميّ فاقداً الوعي».

مثل هذه المضامين جديدة على الأدب الخليجي تحديداً وكان الكتّاب يتجاهلونه ويمرون عليه مرور العابرين لكأننا هنا أمام صرخة من المؤلفة: علينا مواجهة الواقع وليس الهروب منه، تشخيص المشكلة ووضع الحلول لها وليس تجاهلها وتناسيها.

مرة أخرى نتساءل هل هو الوعي الذي وصل بالمرأة لهذا الحد من

الجرأة؟ أم أن الأمر ملتبس عليها ومازالت تخلط وهم الوعي بالثورة والتمرد والرفض كحالة من التخبط لا تعرف ما ستنتهي إليه؟!

نريد لهذا الرفض أن ينطلق من تعمق في الواقع وإدراك لأغواره لا مجرد تنفيس عن حالة كبت نجلس بعدها نضرب يداً بيد على ما فرطنا. ما هي الخطوة التالية التي ستتخذها الأنثى التي قررت الوقوف في وجه الزوج الذي لم يجد حلاً لإدمانه وطلبت الطلاق؟

هل بالطلاق أصبح الزوج غير مدمن؟! وهل هذا هو الحل؟! ما مصيرها هي وأين تذهب أم أنها حققت نزوة عابرة بفعل الاحتقان النفسي ووقعت في هوّة جديدة أخطر من إدمان الزوج؟!

لا نريد أن تكون الحلول نابعة من ردود أفعال مؤقتة فالقضية تهم قطاعات عريضة من أفراد المجتمع وليس فرداً بذاته.

«حطمتني كلماته كما تتحطم أعواد النبات تحت أقدام الإنسان المتحجر.. إنه لا يريد أن يفهم».

القاصة هنا تدق الخزان وتعلق الجرس وهي تشخّص أحوال الزيجات المتردية ولا تقوم على أساس إنساني متكافئ.

«في لحظة ود نادرة قلت لزوجي:

-: ما رأيك.. أريد أن أكمل دراستي؟

انقلبت سحنة وجهه ونظر إليَّ باستنكار شديد وقال:

-: إذا تكلمت في هذا الموضوع مرة أخرى فأنت طالق ص 116.

المجموعة اقتربت من موضوعات شائكة وتناولتها بجرأة غير معهودة كما قلنا، رغم أن المشكلات موجودة لكننا نغض الطرف عنها.

قصص المجموعة حملت مضامين اجتماعية جريئة ناقدة ورصدت

لحظات متوترة في حيوات الأشخاص والنساء عموماً حيث أن البطولة المطلقة للمرأة في هذه المجموعة التي امتلأت بالدرامية على مستوى الحركة والفعل والتوتر فجاءت القصص القصيرة ذات وحدة بنائية متكاملة وظفّت الجملة القصيرة الموحية المعبرة المكثفة على خلاف ما جاء في القصة الأولى وحملتنا قصصها على التفكير الجاد والانفعال الإيجابي بضرورة التعمق في أسباب الحالات المستعصية والبحث عن حلول جذرية لها.

إن التداعي والحوار أضافا للمضمون توهجاً واقتربت القاصة من الواقع باعتمادها التحليل النفسي في إدارة الصراع، سواء على مستوى الذات أو الآخر أو المجموع فجاءت الشخصيات مرسومة بملامح نفسية متقنة منعكسة على خلفيات فكرية تدل على وعي بالذات.

إناث قصص المجموعة تجاوزت النمطية السائدة وجاهدن أن يرسمن عالمهن ويؤسسن لاستقلاليتهن بصبر وتأن لا يخلو من الانفعال أحياناً كما أن شخصيات القصص ناضجة فكرياً وفنياً وجاءت مغامرة، شجاعة مقنعة في طرح قضاياها وإن عكست قلقها أحياناً وعدم رضاها عما وصلت إليه وأن لديها طموحاً في تجاوز عجزها والوصول إلى حالة من التوازن النفسي والفكري على حد سواء.

لابد في الختام من إعطاء اللغة أهمية قصوى فهي نسج العمل الأدبي وبدونها لا وجود ولا معنى للأدب.

اللغة روح النص ومرآة جماله والدماء التي تضج فيه الحياة. لمست أن المستوى اللغوي لدى جميع الأشخاص متساوٍ تقريباً وعلينا استخدام مستويات تناسب كل شخصية حسب مستواها الفكري حتى تكون الشخصية أكثر قبولاً وحضوراً لدى المتلقي.

القصة القصيرة تحديداً لا تحتمل التطويل والشرح وجملتها يجب أن تكون قصيرة معبّرة شاعرية كثيفة وقديماً قالوا «الرجل الأسلوب» بمعنى

أن يستثمر الأديب فضاءات اللغة ويعكس عليها روحه ويعجنها بدمه وإحساسه.

أما الذي افتقدناه في هذه النصوص الجميلة فالخصوصية المحلية! لماذا هربت ولماذا لم نجد لها رائحة في ثنايا النصوص؟ ألا يتذكر كتابنا أن المحلية هي أولى الخطوات نحو العالمية؟ اسألوا إن كنتم في شك ماركيز فلديه الجواب.

هامش

*) دموع في ليلة الزفاف. قصص قصيرة تأليف قماشة العليان. دار الراوي للنشر والتوزيع، الدمام 1997، ط 1، 207 صفحة.

* * *

نظرية التأويل

عرض: عبداللطيف الأرناؤوط

يحاول الدكتور مصطفى ناصف في كتابه «نظرية التأويل» أن يدفع بالدراسات النقدية والثقافية العربية الراهنة إلى آفاق جديدة واسعة، بعد أن لاحظ أن هذه الدراسات جمدت في إطار الإحالة على الماضي، أو رفض ذلك الماضي من خلال مقولات ثابتة فرضها العلم على الواقع.

لقد شغف الناس في عصرنا بمقولات العلم، ودعوته إلى ملاحظة الظواهر والتجريب، والاهتمام بالبنية والعلامات والتفكيك. وهذه المناهج إن كانت تصلح لدراسة العلوم الطبيعية. فإنها لا تصلح لدراسة المسائل الروحية والنفسية الشائكة التي تعكس حوار الإنسان مع الواقع عبر التاريخ، فالماضي ليس معزولاً عن الحاضر أو المستقبل، فلابدّ من البحث عن منهجية إنسانية وأفق فلسفي لتجلية فهمنا لوجودنا وغاياته، ولفهم جزء من التاريخ. وإن النشاط الإنساني نشاط مُبدع وليس دورة ثابتة كنشاط الطبيعة. إنه نشاط حيّ ومعقد يصعب فهمه حتى لو عزلنا ظواهره وحللناها كما تعزل الظواهر الطبيعية وتحلل.

إن غايات هذا النشاط لا تدرك بيسر، ولا تفهم بقوانين ومبادئ خارجة عن الحياة. ومن الصعب فصل المعرفة فيه عن السياق التاريخي الحي لحياة الإنسان الداخلية.. إننا كما يقول دلثي:

«ندرك ونفكر ونفهم في داخل الماضي والحاضر والمستقبل، وداخل مشاعرنا ومطالبنا الخلقية وأوامرها». وهذا يعني ضرورة الرجوع إلى الحياة في مناهجنا، لإدراك المغزى من وجودنا وسعينا، فالتجربة الحيّة

يجب أن تحتلّ الصدارة في أي منهج يستهدف فهم النشاط الإنساني الذي لا يردّ إلى مبادئ وقوانين خارجة عنه.

الحياة حقيقة ذات طابع تاريخي حي كما يقول هايدجر، تعبّر عن نفسها بأشكال متعددة، لكنها ليست ذلك المطلق الذي عنى به هايدجر نفسه، ولكي نفهمها لابدّ من أن نقيم معها لوناً من الحوار حول تجلياتها المختلفة. حوار يعمّق رؤيتنا، ويبصّرنا بالتجربة الداخلية العميقة الكامنة وراء السطح الخارجي في كل عمل إبداعي أو نشاط إنساني نفسي أو روحي، والتجربة الإنسانية ليست فردية أو معزولة، فأعماق تجاربنا تتجلّى في تجارب الآخرين، ولا سبيل إلي النفاذ إلى هذا العالم المشترك إلا من خلال الاهتمام به لا بأنفسنا الخاصة، ومن هنا فإن التأويل يعني: (البحث عن السياق الإنساني الذي نسميه التجربة الداخلية)، فالحقائق لها في دنيا التأويل مغزى إنساني يتجاوز ظواهرها، ويعكس الطابع الاجتماعي والتاريخي للنشاط الإنساني. والتأويل فهم، وليس تعليلاً آلياً نطبّق فيه مفرزات العلم.

العلم يعلل، والتأويل يقوم على الحدس، وهو لا يفصل بين الذات والموضوع أو الشعور بالفهم، وإننا نعيش في عالم يتجلّى أمامنا بكل مظاهره، لكننا نفهمه مجزأ ومقصوراً على الإشارات التي تفكك وحدته، غير أن المغزى فوق كل إشارة، إنه لا يكمن في الوحدة البنائية الزمانية غير المفروضة كما يدّعي «كانت» بل المتضمنة في التجربة الداخلية للإنسان، فهي التي يجب أن نهتم بها في عملية التأويل التي تعيد إلى العالم تركيبه الأولي بكل نضارته وخصوبته.

وأبدى الدكتور مصطفى ناصف إعجابه بالفنومنولوجيا وشغفه بها. فوجد فيها منهجاً مناسباً لتأويل التجربة الإنسانية، ولاحظ أن العالم العربي لا يعيرها الاهتمام الذي أعاره للمنهج العلمي، مع أنها أصلح

منهج لفهم تراثنا وثقافتنا.. يقول: (لقد وجدت في التأويل الفنومنولوجي صورة عن صفاء الروح والتعاطف والإيمان بفكرة التراث الحي الذي لا يفترق عن فكرة الحاضر الحيّ).

ويرى في التأويل الذي تقدمه الفنومنولوجيا لنشاط الإنسان الروحي والنفسي خير منهج لتوجيه ثقافتنا والإحساس بتاريخنا ومغزى وجودنا، دون أن نجمد عند حدود أبنية صورية أو علامات تكنولوجية فرضها العلم. وهي من صنع الذات المتعالية على الحياة.

* * *

يتناول المؤلف في تسعة فصول وخاتمة نظرية التأويل التي يدعو إليها. فيمهد في الفصل الأول بالحديث عن دائرة التأويل ومناهجه، ويشير إلى أن مصطلح فلسفة التأويل شاع اليوم في الدراسات الفلسفية والأدبية، كما بدت ملامحه من قبل في بعض الدراسات الإسلامية كعلم أصول اللغة، وتفسير القرآن الكريم. وحاول الفيلسوف الألماني «هيرش» تحطيم الانفصال بين النقد الأدبي والتأويل في كتاب له عنوانه «صحة التأويل» إن فلسفة التأويل اتجاه جديد لشرح النصوص الأدبية وغيرها فقد كان النص يُشرح ويُفسر حسب، اتجاه أصحاب المدرسة الواقعية على أنه عمل قائم بنفسه، مستقل عن قارئيه، ومغزاه منفصل عنه، فتفسيره يجب أن ينصب على جوهره بحكم أنه كائن ذاتي له قوته الخاصة وديناميكيته. وبمعنى آخر فإن الواقعيين والنقاد المعاصرين فصلوا الذات عن الموضوع في العمل الفني، وأخضعوه لطرق العلم التي تستند إلى مفاهيم ساكنة دون اهتمام بالحس التاريخي. لكن فاتهم أن العمل الأدبي ليس موضوعاً يخضع لتصرّفنا، وأن تأويله لا يكون باعتماد المنهج العلمي الموضوعي بل بالحوار الذي يفتح مغاليقه على الحياة التي أفرزته في ماضيها وحاضرها ثم مستقبلها، فالعمل الفني لمسة إنسانية ونتاج

إنسان، وثمة فرق بين فكرة الموضوع وفكرة العمل، ويستهدف التأويل إبراز الجانب الإنساني فيه وليس تحليله. إن الناقد قد يسمي هذا العمل تفسيراً.. ونحن في حياتنا وفي كل لحظة بعمليات تأويل مستمرة.. فنحن نؤول كلماتنا.. ونلاحظ أن التأويل أعم من التفسير اللغوي أو الشروح المجزأة على النص، فهو ملتحم بنسيج الحياة كلها.. فعالمنا الإنساني يقوم على اللغة والتواصل بها، وهي التي تشكل رؤيته للعالم. واللغة في أصلها سماعية، والعمل الأدبي صوت موجّه إلينا، وهو ليس نوعاً من المعرفة التي تقوم على المفاهيم، إنه تجربة داخلية إنسانية يلتقي فيها الشعور بالمعنى، وتتولى اللغة تجلية مقاصده التي تصب بمقاصدنا وتطلعاتنا. إنه رسالة قبل أن يكون معرفة. فمناهج التأويل يجب أن تلائم طبيعة العمل الفني أو الأدبي لا أن تقسره على الخضوع لمبادئ ومناهج ليست من طبيعته، يجب أن نلتمس نظرية في التأويل تجمع بين الأساس الفلسفي والنظرية الأدبية، ويبدو أن هذا المنهج في التأويل يرتد في أساسه إلي التراث الإغريقي. فالحوار لدى أفلاطون وأرسطو وسواهما أسلوب عميق في أساليب التأويل، والحوار لون من الكلام بصوت عال وهو أقوى من الكلام المكتوب. والكتابة كما يرى أفلاطون حرمت اللغة قوتها، والأدب يستخدم الكلمات المنطوقة ويهبها قوة خاصة، والقراءة الجهرية من الأعمال الأدبية لون من التأويل والتفسير، لأن الأداء الصوتي يذكرنا بأننا نتواصل مع واقعة إنسانية حياتية. وتتجلى قوة النصوص الدينية في قراءتها جهراً.

ويشير «بالمر» إلى الخطأ الذي يرتكب في التفكير الحديث، فهو لا يفرق بين العمليات المنطقية والتأويل، إذ لا يمكن الفصل بين المنهج وما يوصل إليه من نتائج، فأدوات أي منهج تعد عملاً من أعمال التأويل، فالتحليل بحد ذاته تأويل، والشعور بالحاجة إلى التحليل هو تأويل أيضاً.

وأخذت نظرية التأويل بُعدها التطبيقي في إعادة شرح النصوص من

وجهة نظر جديدة، فالنص وُجد من أجلنا، ويفسر من أجلنا، ويذكرنا بما عرفنا، وتأويله يجب أن يردّنا إلى نبعه الأصلي، والتأويل يجب أن يتجه إلى مقاصده البعيدة، وهو ليس شرحاً هامشياً مجزأً لكلماته - التأويل يساعدنا على قراءة النص بتفاعل وغنى وتواصل، ويشحذنا لمزيد من الحوار والاندماج فيه، وتغدو قراءتنا انسجاماً معه لا رقابة عليه أو تشككاً، إن التفسير الديني الجديد معني بخطاب العصر، وكشف المغزى الإنساني والتوجه إلى الذات. وإهمال الشكل وموجه القارئ - وهو ليس ترجمة حرفية أو شروحاً بديلة لجمل. وهو محاولة جذابة لكسب القارئ وإقناعه بروح الصداقة والودّ بين القديم والحديث. وهو سعي للعثور على ما وراء السطح الخارجي من معانٍ عميقة، ومعرفة ما لم يقله النص بقدر ما قاله.

وقد عنى بعض المفسرين بالجانب الفيلولوجي في تفسيرهم، غير أنهم تجاوزوا فكرة المناسبات المحدد إلى آفاق تساير مطالب العقل، فطوروا مناهجهم في التفسير حتى بلغت مستوى عالياً من الدقة، وتعكس مبادئ في تراثنا التطلع إلي التأويل. والرغبة في تجاوز الملاحظات الفرعية إلى بناء عالم منظم ومتماسك - ومن الممكن أن نلتمس تصورات أخرى للتأويل في التراث الديني من خلال الاجتهاد وتطعيم القياس، والاستقراء إلى الذوق.

التأويل ليس قواعد أو مبادئ علمية يُهتدى بها في تناول النصوص، إنه موقف يرمي إلى فهم الحياة من داخل الحياة لا من إحالتها على مبادئ ثابتة خارجة عنها. وكلمة الحياة عند (بالمر) تعادل الروح الموضوعي لدى (هايدجر). والجمال الأدبي يكمن في المضمون لا في الشكل، فالشكل لا يعدو أن يكون رمزاً لحقائق الروح الباطنة.

* * *

ويقدم المؤلف في الفصول الأربعة اللاحقة - الثاني والثالث والرابع والخامس - عرضاً مفصلاً لنظرية التأويل ونشأتها في الغرب من خلال استعراض أفكار أبرز أعلامها..

ففي المفصل الثاني يشير المؤلف إلى (شلاير ماخر) الذي كان له أثر بارز في نمو النظرية التأويلية مستفيداً من الدراسات اللغوية في عصره، خاصة دراسات سلفه (فرديريك أست) 1778-1841م الذي نادى بضرورة الاهتمام بتراث العصور القديمة وطابعه الذي يتجلى في الأدب خاصة، فهذا التراث يعكس روح الماضي في باطنه من حيث تعبيره عن وحدة الموجود وانسجام أجزائه، فالدراسات النقدية لهذا التراث يجب أن تنصبّ على محتواه الباطني، لا على مسائله الفيلولوجية الجافة، واستفاد (أست) من أعمال (هردر) الذي سعى، خلال أعماله إلى كشف ما وراء النص، وبفضل هؤلاء ارتقت نظرية التأويل في ألمانيا منذ القرن الثامن عشر، وتطلعت إلى كشف أعمال النص الباطنية، وعنيت بتأثيرات الإغريق والرومان الروحية والتهذيبية، وتربية الإحساس بالحياة.

غير أن الحياة الروحية يعسر التقاطها بلا نظرٍ سابر، وبدأ التأويل في ألمانيا بالتركيز على صلة أجزاء النص بالمجموع، واهتم بالإنسجام الباطني للأثر الأدبي، وصلته بروح العصر، وإبراز نمو لغته الداخلية. وجعل هذا الاتجاه الباطني دراسة اللغة أكبر من التحليل اللساني المألوف، وعزّز العلاقة بين التأويل والقيم الإنسانية، وفرقت النظرية الألمانية بين الشرح اللغوي والتأويل. فالأول يتناول مستوى الكلمات والمعنى والروح، أما الثاني فينفذ إلى المعنى الباطني للنص، إلى ما يحدثه الأثر من تأثير في العصر وفكرته الموجّهة، فكتاب «الأيام» لطه حسين مثلاً ليس تصويراً لحياة فرد فحسب، إنه إسهام في تصور جديد للعصر وتوجيه له.

لقد حاول (شلاير ماخر) توحيد الملاحظات النقدية على الشعر، كما

تبدو في الدراسات السابقة، فهي ملاحظات مشتتة طمح في توحيدها بتصور عام يقوم على الفهم والحوار، وقد نأى عن الميتافيزيقا في دراسة الأثر، وآثر التأويل الذي يرتبط بالحياة، وعني بعملية الفهم الذي يقوم على المقارنة والحدس معاً. والفهم عنده تفاعل بين المستمع والمشارك، وتواصلٌ يشترط تجربة أولية مشتركة.

ويفرق «شلاير» بين التأويل اللغوي والسيكولوجي. فالأخير يُعنى بعلاقة المتكلم بالمخاطب وعلاقة الكلام بالمتكلم ومتابعة ما سماه بعبقرية المؤلف، دون أن يستقل الجانب الفردي عن الجانب العام.. أي روح العصر الذي يلقي بظلاله على الكلمات والمعاني والأساليب، ويهب العمل الأدبي طابعه العام.

ويُعَوّل «شلاير» على الحدس كثيراً في التأويل، والعلاقة بينه وبين اللغة من خلال الأسلوب، فالأسلوب عنده روح الحدس، وهو ذاتي خلاّق، أو هو ذات المتكلم التي تتفاعل مع عصره. وعنى «شلاير» بفكرة المقاصد، وبذلك طرح السؤال عن مغزى التأويل من التجربة الإنسانية، وإن كان قد أخذ عليه التحول من التفسير اللغوي إلى الجانب السيكولوجي، لكنه يظل رائد الدعوة إلي التأويل يُعنى بالنواحي الروحية التي استبعدها العلم، وفقدت الاهتمام بها في عصرنا.

* * *

وفي الفصل الثالث.. يتناول المؤلف آراء الفيلسوف «دلثي» الذي جاء بعد «شلاير» ورفض تحكيم منهج العلوم الطبيعية في الدراسات الأدبية ومعاييره وأساليبه، فالتجربة العلمية تغاير في طبيعتها التجربة الأدبية التي ترتبط بالحياة. والتأويل لدى «دلثي» تراجُع عن سيطرة المنهج العلمي الواقعي على الدراسات النقدية، واستسلام للتجربة الحية التلقائية والفنية.

التأويل لدى «دلثي» ولاء للإنسان وحياته الروحية التي تتجاوز العلم الوضعي، وقد حارب «دلثي» آراء «كانت» ومقولته في المعرفة والعقل، فنحن لا نعرف أنفسنا من خلالهما بمقدار ما نعرف من خلال تاريخ وجودنا وتجاربنا المكتسبة والموروثة. فالتأويل تجربة حياة أو تاريخ، لا تخضع لسيطرة العلم، ويرفض «دلثي» الشكلية والعقلية والتفكير المجرد التي لا تعبأ بكيان الإنسان الروحي المتكامل، وهو بذلك يعلي فلسفة المفكرين المثاليين أمثال: روسو وهردر وفختة..

ونلاحظ أن التأويل يدين لفلاسفة كثيرين منهم: وليام جيمس وديوي وماركس.. وهؤلاء يربطون تأويلهم بالحياة وإن اختلفوا في مناهجهم، وهذا يعني مرونة التأويل وغنى فلسفته وتنوعه شأن الحياة نفسها الفنية..

تصور (دلثي) التأويل أو الدراسات الإنسانية عالماً يقوم على مقولات باطنية داخلية، لا مقولات خارجة عن الإنسان، ودعا إلى الرجوع إلى الحياة من خلال المعنى والتجربة الحية التي لها الصدارة، واستند إلى السياق الفينومولوجي في الفهم، فالحياة عنده حقيقة ذات طابع تاريخي حي. وهي نسبية تعبر عن ذاتها في آشكال متنوعة.

كما دعا (دلثي) إلى منهج للعلوم الإنسانية مشتق من التجربة الحية ذاتها، مقولاته هي مقولات المعنى الإنساني، وهدفه كشف تجربة للإنسان الداخلية وفهمها. والتجربة الإنسانية ليست فردية بمقدار ما هي امتداد لتجارب الآخرين. فالحقائق والموضوعات ذات مغزى إنساني، والتأويل يختلف عن التعليل، فالتعليل يرتكز على مبادئ العلم، ويرتبط التأويل الجانب الداخلي للتجربة بالجانب الخارجي منها، ويسلط الضوء على خصوصيتها، الأمر الذي يُغْفله المنهج العلمي والتجربة لدى دلثي لها وحدتها ومغزاها ولا ينفصل فيها الذات عن الموضوع، وهي تلقائية وذات

نسيج موحد، ولا يصح اعتماد طرائق في التأويل تعتمد الفصل بين الذات والموضوع أو تفصل الشعور عن المعنى. إن الحاضر عند (دلثي) لا يفهم إلا من خلال صلته بالماضي والمستقبل، على نقيض دعاة فكرة اللازمني في التأويل، كما يرفض (دلثي) مبدأ الالتفات إلى فكرة الشعور التلقائي التي اهتم بها (ودزورث) وفكرة التمثيل الرمزي للمشاعر، فالفهم عند (دلثي) تَواصل بين الناس من خلال تجاربهم واكتشاف الإنسان نفسه من خلال الآخرين. ولا ينطلق التأويل عند (دلثي) من فكرة ثبات جوهر الإنسان بل هو باب مفتوح على الممكنات، وبشرى متجددة، وحرية في إطار التاريخ، ودعم لهذه الحرية، وهو في جوهره موقف فنومولوجي مستمر، وقد تتضارب نتائجه عبر الزمن، وهذا لا يثير الخوف ولا السخرية بل التقدير. تقدير التأمل الذي يمليه التطور والتحول.

* * *

ويتناول المؤلف في الفصل الرابع آراء الفيلسوف (هايدجر) الذي استفاد من (دلثي) في تأصيل النظرية التأويلية كما استفاد من «هوسرل» وذهب (هايدجر) إلى أن الكينونة هي سجينة مقولات، ولابدّ من السعي لتمريرها. والكينونة أسبق من فكرة الوعي والمعرفة، وكان همه إقامة فلسفة للتاريخ تهتم بالكشف، الخلاّق وتجلّي الكينونة.

إن كلمة (فنومنا) اليونانية تعني الجلاء والوضوح والخروج من الخفاء، وإن قوة الشيء تكمن في تجلّيه، وهكذا يكون الفهم بحثاً عن طاقة الأشياء أو كشفاً لانتماء الإنسان إلى الظاهرة، وكلّما تبدّى الشيء لنا بوضوح كنا أقدر على دعيه وتمثّله، فالفينومولوجيا هي فنّ تجلّي الكينونة. وفلسفة «هيدجر» تأويلية همّها ممكنات الوجوة الموثقة، والفهم عنده يعني التقاط الإنسان ممكنات هذا الوجود وصور تجلّيه لنا، والعالم لا ينفصل عن الذات، ولا يوصف بتعداد وحداته، بل تدرك وحداته في حدود

كلّيته، والإنسان هو الوحيد الذي يتمتع بالوجود في العالم، والعالم محيط بنا وحميم إلى حدّ أننا نلاحظه. ونحن نرى من خلاله ولا نستغني عنه، فهو ماثل أبداً ومفترض وشفاف ومراوغ. ونحن لا نلتفت إلي العالم إلا إذا وقع فيه ما يخلّ بسيرورته. آنذاك تمثل أمامنا مقاصده، فالمطرقة مثلاً شيء يمكن أن يوزن وتصنّف خصائصه، لكن إذا تحطمت ظهرت فجأة وأعلنت عن نفسها بعد غياب سياقها الوظيفي عنا، وهي قيد الاستعمال، كذلك الفهم لا يتم بتعداد المصنفات بل من خلال أدائه السليم لوظيفته، فالعالم علي هذا مجال للمقاومة والممكنات وامتلاء المعنى الذي هو أعمق من النظام المنطقي للغة، وأسبق منها، والموضوع هو الذي يهب للغة وظيفتها ولا العكس..

إن الموضوع لدى «هايدجر» ذو معنى سابق على أية قضايا أو عمليات إسناد، فالرؤية مثلاً فهم وتأويل، لكن اللغة وثيقة الصلة بالحياة وبالامتلاء السابق للمعنى أي امتلاء الحياة، وهي كما يسميها «منزل الوجود» إذ فيها تتجلّى الأشياء. والفهم تركيب سابق، وافتراضات تكوّن العالم نفسه. وحين نقوم نحن بالتفسير فإنما ندخل النص في نسيج أعدّ من قبل، ونواجهه بتقاليد ترتبط بالزمان والمكان، ومن ثمّ فإن تفسيره غير نابع من حيادنا، فالعالم لا يجوز أن يفهم من خلال افتراضات ذاتية، إنه فوق الذات التي سيطرت على الفكر الغربي، والتكلم أو الخطاب لدى «هايدجر» هو نقطة بدء البحث اللغوي لأنه واقعة تظهر فيها الوظيفة الحقيقية للكلمة من حيث هي سياق حيّ، وهو في تبليغه وتجليه مشاركة في العالم، فالشعر هو العالم لأن العالم سابق على الذاتي والموضوعي ومحيط بهما، والفهم عنده ذو طابع تاريخي، وهو عمل وجودي لا ذهني، وتكشّف حقيقي للإنسان، وتأويل للوجود في تجلّيه.

والفيلسوف «هايدجر» يرفض أن تكون الحقيقة التعيين العقلي

للذات، والإنسان ليس المرجع النهائي لكل ما هو في الحياة، لأن في ذلك تسديداً له وسيطرة وتعزيزاً لمبدأ إرادة القوة، فالتأويل يجب أن يتجه إلى الموضوع لا أن يعزل عن الذات، فالعمل الفني ليس مديناً لذات الفنان، بل هو نافذة تطل على عالم خفي مقدّس، والتأويل ليس عودة إلى الماضي بل تفتّح جديد يلقي الضوء على ما وراء النص وعمّا لم يقله، وكل ثقافة ملهمة لها جانبان ما قالته وما لم تقله.

ومدار التأويل ما يكمن خلف الظاهرة، ولا يقل أهمية عن المعلن، والإنسان لدى «هايدجر» حامل رسالة وناطق عن الوجود. وهو الكائن الذي يَعْبُر الهوة بين الوجود واللاوجود، وهو إذا تكلّم فسّر الوجود أي إظهار ما كان مختفياً منه، والتأويل حوار مع النص يُظهر الخافي ويوسع أفق الانفتاح.

إن عاطفة التساؤل تضاءلت في عقولنا بسبب إيماننا بالتثبت من معرفتنا القبلية، وافتقدنا حسه التساؤل الشجاع عن قوة النفي الكامنة في الحياة. فجوهر الإنسان عنده سؤال يخلق التاريخ الحق. أي لحظة تحقق كياننا، بحكم أن الإنسان يراعي ذلك وحارس له. ويتجلى الوجود في اللغة لكن الكيان هو الذي يقول وليس اللغة، لكن الإنسان في جوهره لغة والوجود قد يُفصح بصمته أكثر من الكلام، والقول يتضمن القدرة على الإنصات، وهو تجلّ للذات وإفصاح له، و«هايدجر» يوحّد بين جوهر الكيان والإنسان بين الشعر والفلسفة، والوظيفة التأويلية لفعل القول، وبهذا دفع بالنظرية التأويلية إلى أن تحتل الصدارة في التحليل الباطني للنص الشعري والبحث عن جوهره، أي نقطة الإضاءة فيه.. إضاءة الحياة، وجعلها بعيدة عن إعادة التعبير من خلال الشروح، أو العناية بالجانبين النفسي والاجتماعي، إنه يبحث عن النبع اللغوي الذي هو مركز الضوء، وكل شاعر عظيم في نظره يصدر عن ينبوع لم يتكون، والمؤول يلتمس ما يستطيع من القصيدة الباطنة الأولى التي ظلت في طيّ الغيب، ولا يتأتى

ذلك إلا بالإصغاء للقصيدة والتساؤل حولها لتفصح عن ذاتها بملء إرادتها، فالتأويل يذهب إلى ما يقع خلف النص، وتكرر القراءات والسمع للجهد التأويلي الذي يقود إلى استنطاق النص، ويطلق إشعاعه الروحي.

وفي الفصل الخامس، يبسط المؤلف نظرية التأويل لدى «جادامر» صاحب كتاب (الحقيقة والمنهج) ونقد فيه «الإستطيقا» الحديثة، والفهم التاريخي.

يذهب «جادامر» إلى أن المنهج يجب أن يعاد النظر فيه، فالحقيقة قد تراوغ المنهج الذي يقوم على الصيغة العلمية للتعرف وسيطرة الذات على الموضوع، فالفهم يجب أن يأخذ طابعاً تاريخياً، وعلى الدارس أن يتجنب التفكير المتأثر بالتكنولوجيا، فالفكر الإغريقي كان جزءاً من الوجود نفسه، كان ذا طابع جدلي، يقوم على الحوار، ومن خلاله يهتدي المتحاورون إلى طبيعة الشيء والحقائق والمسلمات. فالفيلسوف «جادامر» يبعث حوار سقراط مجدداً، ومنهجه في التأويل يقوم على المساءلة.

في حوار «جادامر»، الأشياء هي التي تسألنا ولا نسألها، ويبحث عن الأمور التي تعالجنا، والحياة أسبق من الوعي وأكثر تأصيلاً. ويتجلى في الحوار، وليس الحوار الجدلي الذي يقوم على الأضداد. فالتأويل حوار بين الخاص والعام، إنه محاولة للامتلاء لا تقريراً وحكماً.

إن نظرية «جادامر» أقرب إلى «هايدجر» في فكرة الوجود.. حوار يسمح للظواهر أن تتجلى بنفسها، والديلكتيك عنده جدل من أفق المفسر وأفق الثقافة التي تثير التساؤل باستمرار وتدفع إلى التجلي.

ونظرية التأويل مدينة لجادامر الذي اقتفى خطا «هايدجر» وهو يرى أن تصور وعي جمالي متفرد ومتميز اتجاه يقوم على الانطلاق من الذات، وهذا التحكم الذاتي يعزل التجربة الجمالية ويقطعها عن مجرى الزمن، وهو يهمل تقرير المحتوى، ويعزل الفن عن المعرفة، ويفصل بين الشكل

والمضمون، مع أن العمل الفني ليس هدفه المتعة الجمالية فحسب، إنه يفتح لنا الآفاق لنرى العالم - وهو معرفة لا إدراك حسي ويجري داخل الزمان.. والتاريخ، حيث نكون أمامه أو في حضوره، وهو أقدر على فهم أنفسنا، ونحن حين نقع على عمل فني ندخل في عالمه، لكننا نعود إلى أنفسنا، ويظهر وجودنا. أما الشكل فهو وساطة للقصد، والتواصل الجمالي يقوم على المشاركة والتفاعل دون فصل بين الأداء الفني وأدواته ومواده الأولية، فهما يتفاعلان في إطار وحدة الحقيقة التي تجمع بين الفن والتاريخ، وعلينا أن نستعيد الأفق الجامع بينهما.

الفن لعب في نظره لكنه لعب جاد له ديناميات وأهداف مستقلة عن اللاعبين، وسيادة عليهم، وله قواعده الخاصة، فالمسرحية مثلاً لم توجد لأجل اللاعبين، فهي مكتفية بنفسها وبأهدافها، وإن كانت تملأ النظارة بروحها، والعمل الفني قوة مستقلة تخضع لها، تتجاوز فكرة الذات.

وعلى صعيد تأويل العمل الأدبي يرى «جادامر» أن الأثر الأدبي ينفتح على القادرين الذين يملكون أدوات التأويل، ويتمتعون بروح التسامح وعدم الإثرة ويقدرون الإبداع، ولا يسرفون في ممارسة حريتهم بإطلاق الأحكام. التأويل هو فهم النص لا الكاتب، وهو يعبأ بالمشاركة الجماعية في موضوع واحد، ولا يعبأ بالعلاقة بين المؤلف والمتلقي. ويعني التأويل وضع المرء في سياق التراث وانتقاله إليه، والمرجع هو المعنى التاريخي بالقياس إلينا في الحاضر الثقافي، وليس فهم النص إرجاعه إلى عالم قديم ويلحّ «جادامر» على ضرورة الخلق المستمر في تكوين الموقف الحاضر. وهو يرى أن تأويلات الكتب .... أصح من تأويلات النقاد والمؤرخين لأنها تسعى إلى بيان الرسالة والتوفيق بينها وبين حاضرنا، وبهذا يُخلق العالم القديم في ضوء معطيات جديدة.

التأويل هو تفتح الأنا على الأنت، على الحاضر والتراث، والإصغاء للأثر والتواضع أمامه بلا سيطرة. والحوار يهدف إلى الفهم والتحرر من القلق والأوهام، وهو عمق الثقافة ولب التراث. واللغة عنده ليست علامة أو شكلاً رمزياً، إنها تنتمي إلى الموقف، ولها صلة وثيقة بالتفكير ووظيفة اللغة كشف عالمنا الحيّ، فالموقف أو الموضوع له ذاتيته وانكفاؤه والعالم ليس أمراً شخصياً.. إنه تفهم مشترك بين الأفراد، واللغة هي الوسيط، ومن خلالها نملك العالم.. وهي تتولى تنظيم الفكر وتكييفه.. إنها فضاء مفتوح في الوجود، وهي أداة التأويل.

* * *

وتحت عنوان «الفينومونولوجيا والتأويل» يتناول المؤلف في الفصل السادس مراجعة أدوات البحث في العلوم الإنسانية في ضوء معطيات «الفينومونولوجيا» وتجاوز النزعة التقنية في تفسير النصوص، وربما أفرز التحليل الصوري للنصوص دراسات جادة وعميقة لكن تجربتنا مع العمل الأدبي تمضي بلا اهتمام في سياق العمل الأدبي الحي، وقد تفصل بين الذات والموضوع أو تظل فكرة النص سجينة الذات حيناً والنظر الشكلي أحياناً، مع تجاهل تجلية التاريخ أو الموقف.

وفي العالم العربي يعاني النقد التعمق فيما يشبه الفراغ أحياناً بعيداً عن الفهم الأصيل والرؤية السليمة. وهناك تعمية واضحة في مناهج البحث،. وهي مظهر من مظاهر المنهج العلمي، وممارسة استبدادية يقوم بها الدارس بلون من السيطرة والتحكم بالنص، والسقوط بالشكلية. وبلا عناية بالمواقف، أو إصغاء للنص برغبة ومحبة. والمطلوب أن نفهم لا أن نستجيب لنزوة النفس، والفهم انتماء وتقرب مستمر إلي اللغة والتاريخ والمعتقد، لا إلغاء أو سيطرة وتحكماً كما يبدو في تيار ما بعد الحداثة.

اللغة ليست تعبيراً عن الوجود الذاتي قدر ما هي تفتح على الوجود المشترك على العالم خارج الذات.

والفهم تجربة لا معرفة، والتجربة هي حياة الناس المتجددة، وهي معاناة بشرية في لحظة من التاريخ، والتأويل يعني أن نحيا التجارب، ونمنحها الولاء، ولا نخاصمها بل نعترف بها، ونتصالح معها ولا نرفضها، والتجربة أوسع من أن تحصر، وهي أكبر من أن تخضع لنا، فعلينا أن نحاورها.

والتأويل أكثر مرونة وحرية من أي منهج نلتزمه - لأنه ليس تقريراً وفرضاً... إنه محاورة متبادلة مع النص، بلا عنف تلقين، وهو طوق النجاة لفهم ما حولنا.

* * *

وفي الفصلين السابع والثامن - يستعرض المؤلف الثقافة العربية وموقفها من التأويل، فيرى أن الثقافة العربية الإسلامية أولت التأويل مكانة متميزة، وأدرك القدامى أن التفسير أي شرح النصوص لغوياً وفكرياً لا يفي بالغرض، فالنص له جوانب عديدة تتداخل مع حياتنا، مثلما أدركوا قابلية النفي ودورها في تجربة الفهم كما أبرزها الاستشراقيون الذين ناهضوا الانفصال بين النص والقارئ، وحاربوا فكرة المنهج الذي يحجز النص عن القارئ ويحول دون تذوقه، وكانت الأجيال قديماً تتعشق النصوص أما الأجيال المعاصرة فهي أميل إلى تحليلها وفق مناهج أقرب إلى الصنعة والاصطناع. دون الإصغاء إلى النص ملياً، واتجهت الدراسات المعاصرة إلى مهاجمة البلاغة العربية القديمة وعدم تقدير صلتها بحركتنا الإنسانية، أو تحاورها بعمق، وبعض هذه الدراسات تقدس الماضي، أو ترفضه متجاهلة أن الحركة متواصلة ومتواشجة. وعنى

النقد بالحديث عن ظاهرة الاغتراف في الشعر المعاصر دون محاورة مشكلة الاغتراب والبحث عن جذورها في حركتنا الإنسانية.

ويمكن التأويل أن يحل الصراع في ثقافتنا الراهنة بين الساكن الثابت والمتحول، والواضح والغامض... إن ثقافتنا الأدبية تجنح إلى الرفض لا إلى السعي للتكيف، وهي أحوج إلى الانفتاح والتسامح والتخلي عن التمذهب والتعصب المقيت، والتأويل الواعي يخدم الثقافة العربية التي لم تكن من قبل أسيرة التاريخ بمعناه الضيّق. كانت ثقافة تقوم على النص الذي هو مثقف أجيالها ومنطلق إلى الحوار الجماعي، ودعوة للمشاركة بعيداً عن الهوى والضيق.. وقد أدركت الفرق بين الأدب والعلم، فلم تصنف الأدب علماً من العلوم. وأقامت لدراسة الشعر مناهج خاصة، وركّزت على القراءة الواعية للنصوص سبيلاً لتأويلها ومحاورتها، وخلفت لنا ثروة تأويلية هائلة في النحو والبلاغة وعلم الدلالة وما إلى ذلك، واستقر في جوهر هذه الثقافة أن في معاني النصوص مجالاً رحباً ومتسعاً للتأويل والتفسير، فالتفسير يتناول الظاهر بينما ينفذ التأويل إلى الباطن، ولابد من التفسير الظاهر أولاً لأنه السبيل للفهم... لأن (من ادعى فهم أسرار النص، ولم يحكم الظاهر كمن ادعى البلوغ إلى صدر البيت قبل أن يجتاز عتبة الباب).

* * *

وفي الفصل التاسع.. يتحدث المؤلف عن التأويل والبنائيات اللغوية، ففي دراسة الفنون الأدبية ونصوصها تعنى عادة بتحليل الخطاب من حيث هو عمل أكثر مما تعنى به كنص مكتوب، إن الخطاب كعمل أكبر من تتابع أفقي لجمل وأحداث، إنه عملية تراكمية منظمة تبدو دراستها ضرباً من التخمين. كذلك تقنياتها الخاصة بها، وهناك طرق عدة لفهم النص البنائي المركب. المهم ألا ينظر إليه على أنه بناء مغلق لا ينفتح على

العالم، وإن عالم التحليل البنائي يقوم علي تجزئة النص وهذا التجزيء الشكلي قد يفسد وحدته بدل من السعي إلى تجلية هذه الوحدة وبيان صلتها بالوجود، إذ لا معنى للوظيفة المنطقية بمعزل عن الوظيفة الوجودية، والخطاب يتجاوز وظيفته الإشارية إلى الكشف والرؤية كما فعل المتصوفة. في حين بدت مناهج الدراسات البنيوية الغربية مضطربة متخبطة في هذا المجال.

* * *

هذه جولة سريعة في فصول كتاب (نظرية التأويل) تأليف د: مصطفى ناصف، وهي أدنى من أن تلم بآفاقه الرحيبة، على صعوبة مادته وكثافتها، وقد نجح المؤلف حين عزّز الاتجاه النظري في البحث بأمثلة وشواهد موضحة، لكنها في تقديري كانت أقلّ مما تفرضه الرغبة في تبسيط فكرة «الفونومونولوجيا» وتطبيقاتها، للإستفادة منها... وحبّذا.. ألحق المؤلف بفصول الكتاب نماذج من هذه التطبيقات لدى القدامى والمحدثين توخّياً للوضوح والفائدة، لكن يُحمد له أنه ذلّل صعوبة تقديم هذا النمط الحديث من الدراسات خدمة للثقافة العربية وحرصاً منه على فتح نافذة على مناهج البحث المعاصرة.

* * *